А. ГРИЩЕНКО.

Вопросы Живописи.

ВЫПУСКЪ 3-й.

РУССКАЯ ИКОНА

как

ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ.

Съ 110 ВОСПРОИЗВЕДЕНІЯМИ.

ИЗДАНІЕ АВТОРА—МОСКВА—MCMXVII.

А. ГРИЩЕНКО.

Вопросы Живописи.

РУССКАЯ ИКОНА

как

ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ.

Съ 105 воспроизведеніями иконъ, фресокъ, картинъ и рисунковъ русскихъ, византійскихъ и итальянскихъ художниковъ.

ВЫПУСКЪ 3-й.

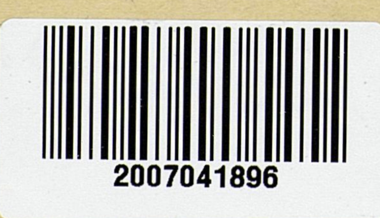
ИЗДАНІЕ АВТОРА—МОСКВА—MCMXVII.

Книга напечатана въ количествѣ 500 экз.

Большинство фотографій сдѣланы
М. А. Сахаровымъ и П. В. Орловымъ.

Клише сработаны въ цинкографіяхъ Отто Ренаръ и Н. Никольскаго и Графическое Искусство.

Воспроизведенія напечатаны въ тип. Т-ва
А. И. Мамонтова, текстъ—В. Зеликова и К°.



Типографія В. Зеликова и К°, Москва. Арбатъ, д. 19.

ПАМЯТИ МОЕГО ДОРОГОГО
БРАТА-ДРУГА АЛЕКСАНДРА.

(† 12 Декабря 1913 г.).

Канвой для настоящаго очерка послужилъ докладъ: „Какъ и почему подошли мы къ русской иконѣ“, два раза читанный мною въ 1915 году. Докладъ подвергся коренной переработкѣ. Явилась необходимость иллюстрировать нѣкоторыя положенія и мысли воспроизведеніями иконъ, фресокъ, картинъ и рисунковъ, русскихъ и итальянскихъ мастеровъ. Предполагавшееся первоначальное названіе книжки не обнимало ея содержанія, не передавало сути вновь написанныхъ главъ. Все это вызвало перемѣну въ самомъ заглавіи. Относительно второй половины его: „какъ искусство живописи“ долженъ предупредить читателя. Терминъ „живопись“ въ данномъ случаѣ не надо понимать узко, въ буквальномъ, натуралистическомъ смыслѣ, какъ началъ уже его понимать Іосифъ, московскій иконникъ II-й пол. XVII в., написавшій книгу: „О премудрой мастротѣ живописующихъ“... Въ этомъ велирѣчивомъ трактатѣ сказано: „въ иностранныхъ земляхъ Христовъ и Богородиченъ образъ на стѣнахъ и доскахъ *живоподобно* пишутъ и на листахъ печатаютъ искусно всякія вещи и бытія въ лицахъ представляютъ и будто *живыхъ* изображаютъ“... Расчленяя понятіе „живопись“ на двѣ части, надо вкладывать въ первую и вторую половину совершенно другое содержаніе, чѣмъ то, которое обычно принято относить къ слову „живопись“. Ихъ надо такъ понимать, какъ понимаетъ лѣтописецъ, говоря о лучшемъ новгородскомъ мастерѣ Діонисіѣ: „не токмо иконописецъ, паче же рѣщи *живописецъ*, или какъ сказалъ Епифаній въ посланіи къ преподобному Кириллу о лучшемъ учителѣ Андрея Рублева: „Ѳеофанъ Грекъ, говоритъ онъ,— книги изографъ нарочитый и *живописецъ изящный* во иконописцѣхъ“... Живо не натурально-этнографически, а идеально

жизненно, заражаще; письмо, не буквально имитирующее предметность, а письмо, какъ искусство композиціи, матерьяловъ и красокъ съ ихъ свойствами.

Въ этомъ отношеніи наша древняя живопись являетъ необычайно цѣнные, поучительные образцы.

Авторъ будетъ весьма радъ, если настоящая книжка натолкнетъ современнаго читателя и особенно художника на рядъ размышленій о судьбахъ русскаго искусства съ одной стороны, о качествахъ *картины* съ другой...

Авторъ приложилъ всѣ старанія, чтобы снимки вышли возможно лучше, чтобы въ нихъ осталась фактура и настоящія качества произведеній древнихъ мастеровъ. Для этого клише не травились и не подвергались никакому ретушированію. Всѣ обстоятельства настоящаго военнаго времени какъ и количество воспроизведеній и фотографированіе многихъ иконъ весьма усложнили дѣло изданія и значительно повысили расцѣнку книги, которая печатается въ небольшомъ числѣ экземпляровъ.

Приводимыя цитаты и выдержки изъ трудовъ западныхъ изслѣдователей я старался перевести возможно точнѣе и ближе къ подлинникамъ.

Г. А.

Москва—Ходынка.
11 Іюля 1916 г.

Θеофанъ Грекъ изографъ нарочитый и *живописецъ изящный* во иконописцѣхъ.

Епифаній въ посланіи къ преподобному Кириллу.

Имяше же художество *живописца*.

Житіе преподобнаго Діонисія Глушицкаго.

Изящные и хитрые въ Русской землѣ иконописцы паче же рѣщи *живописцы*.

Савва Черный въ житіи преподобнаго Іосифа Волоколамскаго († 1515 г.) о Діонисіи Θерапонтовскомъ и его сыновьяхъ.

А *вельможамъ* и простымъ людямъ тѣхъ *живописцевъ почитать* за то честное иконное воображеніе.

Постановленіе Стоглаваго собора въ 1551 г.

I.

Какъ подходили мы къ нашей иконѣ.

Только въ самые послѣдніе годы русская древняя иконопись заняла въ нашемъ сознаніи опредѣленное мѣсто, какъ искусство высшаго порядка, какъ явленіе живописное прежде всего.

Я сказалъ: у насъ. Въ самомъ дѣлѣ. Спросите ли вы послѣдователей новѣйшихъ кубофутуристскихъ теченій, запоздалыхъ импрессіонистическихъ, поклонника „чаръ" XVIII вѣка, даже, какъ это ни странно, современнаго передвижника—всѣ на одинъ ладъ отвѣтятъ: „да, русская икона чрезвычайно интересна, настроительна, великолѣпна, „колдующа", прекрасна, изумительна, каждый выскажетъ свое восхищеніе, удивленіе, восторгъ или просто обнаружитъ особое вниманіе сообразно темпераменту и вкусамъ. Однако, при болѣе близкомъ знакомствѣ со взглядами на икону представителей разныхъ художественныхъ круговъ и теченій выяснится, что одинъ больше любитъ и цѣнитъ строгановскую школу, другой предпочитаетъ московскую, третій, наконецъ, выше всего ставитъ икону новгородскаго письма. Въ результатѣ знакомства — мы увидимъ, что основа подхода у насъ къ иконописи удивительно пестра, часто взаимно противоположна и разноцѣнна.

„*О Тебѣ радуется*“. Одна изъ погибшихъ фресокъ паперти Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ. Дет. Два Архангела.

Прежде чѣмъ отвѣтить на вопросъ, поставленный въ заголовкѣ настоящаго очерка, и опредѣлить линію своего поведенія, я позволю себѣ остановиться въ самыхъ краткихъ чертахъ на исторіи отношенія къ русской иконѣ нашихъ культурно-художественныхъ круговъ. Уже изъ простого обозрѣнія разныхъ подходовъ, разныхъ оцѣнокъ многое выяснится и обозначится въ отвѣтъ на поставленный выше вопросъ.

Иконопись, какъ извѣстно, вошла въ кругъ изслѣдованія въ 40-хъ гг. прошлаго столѣтія. Трудами Иванчина-Писарева (День въ Троицкой Лаврѣ. М., 1840 г., его же Утро въ Ново-Спасскомъ монастырѣ. М., 1841 г.), И. Сахарова (Изслѣдованіе о русскомъ иконописаніи. С.-П., 1849 г.)Д. И. Ровинскаго (Обозрѣніе иконописанія въ Россіи до конца XVII в. 1856 г.).*) было положено начало изученія иконы. Первые историки не выходили часто за предѣлы обыкновеннаго собиранія и систематизированія отрывочныхъ свѣдѣній, справокъ, преданій, закрѣпившихся въ памяти строгихъ ревнителей старины. Старообрядцы съ особымъ рвеніемъ и религіозной любовью давно

*) Второе изданіе съ дополненіями по рукописи автора вышло въ свѣтъ въ Петроградѣ въ 1903 г.

собирали и хранили древнія иконы, какъ наиболѣе вѣрныя и отвѣчающія духу дониконіанской вѣры. Ихъ собранія иконъ, оказавшіяся впослѣдствіи цѣнными и очень богатыми давали поводъ историкамъ строить свои догадки о происхожденіи древней иконы, о культурно-историческомъ ея значеніи, о ея развитіи въ смыслѣ измѣненій церковнаго специфическаго характера. Въ любовномъ отношеніи историковъ и коллекціонеровъ къ родной старинѣ и древности икона оцѣнивалась либо какъ памятникъ важныхъ церковныхъ событій, либо какъ предметъ отечественной археологіи. Весьма характерно, что первыя изслѣдованія иконописи помѣщались почти исключительно въ *археологическихъ* журналахъ и сборникахъ, а воспроизведенія иконъ давались только въ видѣ *прорисей* и *переводовъ*.

А. Мантенья. Деталь *Срѣтенія*. Берлинъ.

Въ концѣ 60-хъ гг. Ѳ. И. Буслаевъ пытался установить общую точку зрѣнія своимъ трудомъ: „Общія понятія о русской иконописи“. Въ его разсмотрѣніи и изслѣдованіи икона была объектомъ никакъ не изученія со стороны живописныхъ достоинствъ и качествъ. Какъ Ровинскій, такъ и особенно Буслаевъ подходили къ иконѣ съ современнаго имъ уровня художественныхъ понятій и вкусовъ: безукоризненной правильности, „самоточнѣйшей“ геометрической перспективы, академическихъ формъ и рисунка. Конечно, ихъ выводы были очень печальны для древней иконы, а эпитеты слишкомъ нелестны для старыхъ иконниковъ. Въ воззрѣніяхъ первыхъ историковъ икона была не болѣе, какъ результатъ „коснѣнія древней Руси, по выраженію Буслаева, до XVII столѣтія и въ *литературномъ* и вообще въ *умственномъ отношеніи*“. Икона для нихъ— не что иное, какъ памятникъ любопытный, но варварскій, варварской грубой и темной допетровской эпохи.

Весьма естественно, что указанные историки, которые были нерѣдко филологами, все свое вниманіе направили въ сторону изученія *иконографіи* прежде всего. „Главнѣйшее свойство русской иконописи, говоритъ Буслаевъ, состоитъ въ ея религіозномъ характерѣ, исключающемъ собою всѣ другіе интересы, или надъ ними вполнѣ господствующемъ и собою всѣхъ

„О Тебѣ радуется“. Деталь. Три фигуры.

ихъ поглощающемъ... Для нашихъ предковъ было немыслимо интересоваться ради искусства, точно такъ же какъ и наукою и литературою ради умственнаго досуга, когда самая жизнь требовала болѣе тяжкихъ и важнѣйшихъ трудовъ... Самыя судьбы русской исторіи до половины XVI столѣтія сложились такъ, чтобы способствовать *больше коснѣнію нежели усовершенствованію* искусства... Иконописный подлинникъ по существу русской иконописи—неукоснительно слѣдовать преданію“.

„Важное значеніе нашей иконописи состоитъ *не въ художественномъ исполненіи*,—„авторитетно“ утверждалъ тотъ же Буслаевъ,—а въ *иконописныхъ сюжетахъ*, данныхъ церковнымъ преданіемъ въ большей или меньшей чистотѣ сбереженныхъ исторіей русской иконописи и объясненныхъ иконописнымъ подлинникомъ“. „...Самымъ существованіемъ русской иконописи—держаться церковнаго преданія опредѣляется исходный пунктъ въ методѣ ея изслѣдованія“... (Ѳ. И. Буслаевъ. Сочиненія, т. I. СПБ. 1908, ст. 3, 5, 43, 67—68. Курсивъ мой, А. Г.).

* *

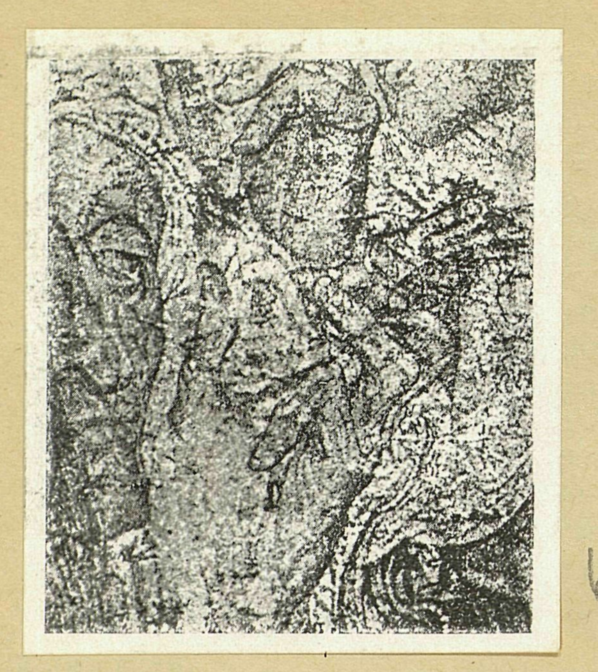
Такому печальному умонастроенію историковъ школы Буслаева вполнѣ отвѣчало еще болѣе печальное отношеніе художниковъ той же эпохи.

Къ началу прошлаго столѣтія иконопись пришла въ полный упадокъ подъ вліяніемъ цѣлаго ряда причинъ, длинная цѣпь которыхъ начиналась въ измѣненіи политическаго строя государства, въ перемѣнѣ роли и назначеніи церкви и кончалась въ глубокихъ измѣненіяхъ личности человѣка и сознанія художника особенно.

Д-ле Беллини. *С. Лоренцо.*
Дет. Венеція. М. Академіи.

Въ 30 гг. минувшаго вѣка какъ правительство, такъ и славянофильствующая часть русскаго общества были озабочены созданіемъ новаго иконописнаго стиля взамѣнъ „варварскаго" и „грубаго" византійскаго. Искали художниковъ, которые могли бы расписывать соборы и церкви картинами въ болѣе современномъ, „улучшенномъ" стилѣ, отвѣчающемъ мощи и духу государства, идеалъ котораго тѣсно связывали съ процвѣтаніемъ русскаго православія. Стремились создать „чисто-русскую" церковную живопись. Націоналистическія тенденціи, какъ это всегда бываетъ, вызвали къ жизни многія странныя обратныя явленія. Призванные художники, большинство которыхъ прошло нѣмецкую школу, либо обновленную римско-болонскую, должны были осуществить завѣтное желаніе правительства вернуть религіозному искусству его былое великолѣпіе, мощь и значеніе.

Мистическій идеализмъ Овербека, Корнеліуса, главарей назорейской школы, резиденція которыхъ находилась въ Римѣ, эклектизмъ болонцевъ, приправленный казарменной правильностью россійской Академіи, гдѣ царили воля и вкусы высшихъ сферъ—таковы регуляторы, опредѣлившіе стиль и направленіе новой религіозной живописи... Мертвенность образовъ, рѣдкая слащавость при грубомъ бездушіи, строгая точность рисунка и перспективы, „соразмѣренность" идеальной фигуры, „безукоризненность" и „чистота" отдѣлки картины при полномъ отсутствіи живого чувства художника, которое даетъ покоряющую силу средствамъ его; колоссальность затѣй, композицій и замысловъ при бѣдности, худосочности и какъ



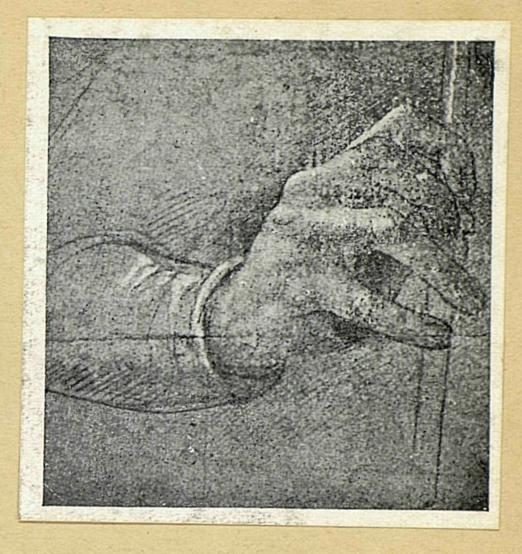
„О Тебѣ радуется“. Дет. Софья Ѳоминишна Палеологъ. (?)

бы оскопленности живописнаго языка — таковы характерныя черты того новаго стиля, надъ созданіемъ котораго ревностно трудились правительство, вѣрная исполнительница воли его — Академія, профессора и питомцы ея. Бруни, Брюлловъ, фонъ-Нефъ, фонъ-Моллеръ, Егоровъ, Шебуевъ—вотъ имена живописцевъ, которымъ выпала судьба замѣнить Ѳеофана Грека, Рублева, Діонисіевъ и многое множество безыменныхъ мастеровъ древней иконы. При полномъ небреженіи къ драгоцѣннымъ памятникамъ старо-русскаго искусства новымъ „высокимъ“ иконописнымъ стилемъ остались довольны не только въ офиціальныхъ сферахъ.

Можно было предугадать, что славянофильскіе круги, которымъ даже было зазорно причислить къ русской культурѣ такое „несовершенное“ искусство, какъ икона, встрѣтятъ новую религіозную живопись николаевской эпохи съ великимъ восторгомъ и похвалой. „Бруни успѣлъ найти, привѣтствовалъ славянофилъ Шевыревъ плеяду иконописцевъ XIX в., и новый образъ для своей Мадонны и новое положеніе, онъ изобразилъ ее чертами дѣвы; въ задумчивыхъ томныхъ глазахъ, въ блѣдности колорита, въ эфирномъ станѣ, въ неразвитой моложавости, которую даже вмѣняли въ порокъ художнику — вы

видите эти признаки Мадонны сѣверной, скажу Русской, которой мысль и образъ родится на берегу Невы"...

Мы видимъ теперь, что черты сѣверной Мадонны, ея „задумчивые томные" глаза, „блѣдность колорита", „неразвитая моложавость"—все это—отраженіе стиля Овербека. Вѣдь его проповѣдь повліяла рѣшительно не на одного только Бруни, главнаго воплотителя плановъ и мыслей Николая Павловича... Было бы трудно ожидать, что древняя икона, созданная въ эпоху новгородской республики при огромномъ подъемѣ и размахѣ народнаго творчества (я беру лучшій періодъ иконописи), созданная рукой живописцевъ, вдохновлявшихся лучшимъ византійскимъ искусствомъ, — найдетъ себѣ настоящую оцѣнку въ эпоху расцвѣта академизма. (Ст. 21 и 27).

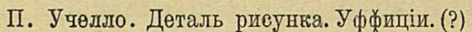


Леонардо да Винчи. *Рисунокъ.*

Какъ разъ наоборотъ. „Стоитъ только завести разговоръ о византійской живописи, жаловался художникъ половины прошлаго столѣтія князь Гагаринъ, и тотчасъ у большого числа слушателей (академиковъ - классиковъ) непремѣнно явится улыбка пренебреженія и ироніи. Если же кто-нибудь рѣшится сказать, что эта живопись заслуживаетъ внимательнаго изученія, то *шуткамъ и насмѣшкамъ не будетъ конца.* Вамъ наговорятъ бездну остроумныхъ замѣчаній о *безобразіи пропорцій, объ угловатости формъ, о неуклюжести позъ и дикости въ композиціи.* Я не мало не защищаю недостатковъ, происшедшихъ отъ неопытности или варварства временъ, я не ищу въ нихъ ни правильности рисунка, ни вѣрности перспективы, ни надлежащаго освѣщенія, ни рельефности, ни тысячи другихъ качествъ, составляющихъ принадлежность новѣйшаго искусства, но я ищу мысли и стиля и нахожу ихъ".

* *

Такого же порядка вещей придерживались позднѣйшіе религіозные живописцы, стремившіеся возродить церковное


П. Учелло. Деталь рисунка. Уффиціи. (?)

искусство на почвѣ „изученія“ старой иконы и фрески. Солнцевъ, В. Васнецовъ, Нестеровъ тоже смотрѣли на „нихъ“ сквозь призму „тысячи другихъ качествъ, составляющихъ принадлежность новѣйшаго искусства“. Они тоже прежде всего искали въ „нихъ мысли и стиля“, т.-е. большихъ истерическихъ глазъ, иконографическихъ сюжетовъ, декоративной схемы и построеній и никакъ не видѣли въ нихъ: ни „правильности рисунка, ни вѣрности перспективы, ни надлежащаго освѣщенія, ни рельефности“...

Извѣстно, съ какимъ энтузіазмомъ встрѣтили религіозныя картины В. Васнецова. „Безобразіе пропорцій“ древнихъ мастеровъ, ихъ „угловатость“ формъ, „неуклюжесть“ позъ и „дикость“ композиціи замѣнились академической правильностью, естественностью позъ и благообразіемъ „сочиненія“ иконы. Художникъ нашелъ пристойный языкъ „натуральныхъ“ красокъ и жестовъ. Обезвреженная, обезцвѣченная древняя живопись, съ которой сняли лучшіе дорогіе покровы, ея скелетъ, лишенный крови и плоти, лишенный чего-то самаго центральнаго и основного въ отношеніи творчества, закрылъ, отодвинулъ созданія старыхъ художниковъ. Въ эпоху наибольшаго увлеченія и поклоненія религіознымъ картинамъ Васнецова и Нестерова (пускай между ними — „громадная разница“)—

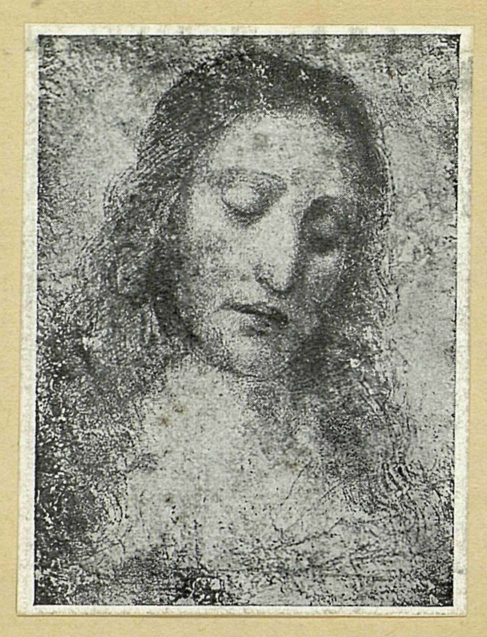
наименѣе оцѣнили и поняли настоящую силу и значеніе древне русскаго искусства.

* *

Еще меньше было возможностей встрѣтить иконѣ радушный пріемъ въ средѣ правовѣрныхъ передвижниковъ. Ихъ исключительное стремленіе къ „сюжету“, къ этнографически-вѣрнымъ „жанрамъ - картинкамъ“, къ географически - точнымъ нелѣпымъ пейзажамъ, ихъ кожаный, мертвецко-глухой колоритъ, любительская, „естественная техника“ и выполненіе—создали атмосферу крайняго пренебреженія къ иконописи. Классическій примѣръ непониманія и отсутствія чутья проявилъ передвижникъ, котораго порой заподозрѣвали въ ересяхъ искусства для искусства, въ излишней любви къ краскѣ и формѣ. То былъ Илья Рѣпинъ. Онъ очень сурово и рѣзко отрицательно отнесся къ иконѣ, видя въ ней „проявленіе строгаго настроенія и искренней вѣры“, въ отношеніи формы (академической): „уродливость, безграмотность, схематичность средствъ“. (Замѣтки художника. „Недѣля“. 1893 г.).

„О Тебѣ радуется“. Архангелъ. Деталь.

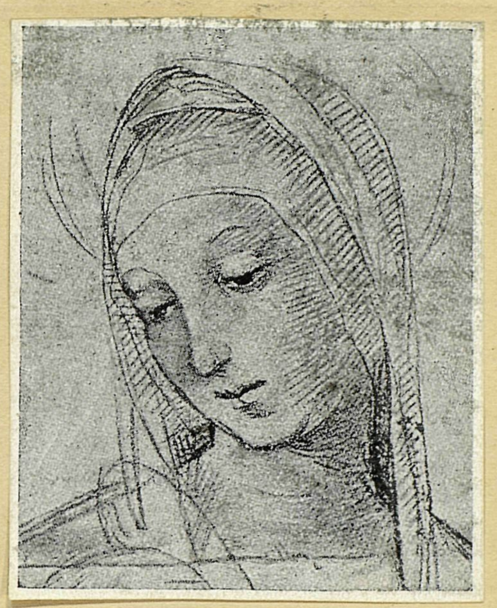
Въ то время, когда всецѣло господствовалъ принципъ „возможно близкаго и совершеннаго воспроизведенія природы“, когда „художественная критика не довольствуется одними эстетическими правилами, но вноситъ соображенія психологическія, статистическія, юридическія и политическія“, въ то время, когда эта формула, отлично выраженная Буслаевымъ, была на концѣ языка любого передвижника—икона, удаленная отъ природы, политики, статистики и юриспруденціи въ сферу *чистаго живописнаго созерцанія*, была чрезвычайно удалена и отъ пониманія и должной оцѣнки передвижниковъ. Между ихъ стремленіями, желаніями и стремленіями древнихъ мастеровъ не было никакихъ точекъ касанія ни съ идеологической, ни тѣмъ болѣе съ формальной стороны. Въ эпоху



Леонардо да Винчи. *Рисунокъ.* Брера.

высшаго и исключительного интереса сюжетной стороной картины, ея литературной, анекдотично-словесною сутью, въ эпоху полнаго, глубокаго, трудно объяснимаго *презрѣнія* къ фактурнымъ, колористическимъ, композиціоннымъ качествамъ картины—не могло быть настоящей оцѣнки иконы, гдѣ всѣ эти качества налицо, какъ результатъ *высокой среды искусства.* Къ тому же присоединилось значеніе ненависти передвижниковъ къ клерикализму, который ихъ окончательно оттолкнулъ отъ „клерикальныхъ и ретроградныхъ явленій въ искусствѣ".

И вотъ что замѣчательно. Въ наукѣ, трактовавшей древнерусскую иконопись, создалась, какъ бы въ отвѣтъ движенію передвижниковъ, та же атмосфера высшаго, исключительнаго, всеобхватывающаго интереса къ религіозной сюжетности, къ такъ называемой *иконографіи.* Вѣдь истинными преемниками указанныхъ выше первыхъ изслѣдователей явились ученые, которые распутывали сложную сѣть взаимоотношенія иконографіи въ русскомъ и византійскомъ искусствѣ. Установленіе первоначальныхъ типовъ священныхъ изображеній, ихъ начальныя формы, развитіе, усложненіе и закрѣпленіе открытіе путей, по которымъ блуждали „иконописные подлинники", опредѣленіе иконографическихъ цикловъ и схемъ,— вотъ центральный опредѣленный мотивъ интереса къ древ-



C. Рафаэль. Деталь рисунка. Альбертина.

ней живописи историковъ, смѣнившихъ Буслаева. Воспріятіе *художественной стороны* иконы для нихъ *не существовало.* Изъ иконографіи создали какую-то пелену, искусственные очки, въ которые только и смотрѣли на древне-русскую иконопись. На протяженіи многихъ сотенъ страницъ историки-иконографы нигдѣ не измѣняютъ своему сюжетному методу, методу, который, имѣя свое значеніе, не представляетъ никакой цѣнности въ отношеніи живописно-художественнаго искусства.

Н. П. Кондаковъ (Исторія византійскаго искусства и иконографіи—1876 г., Иконографія Богоматери—1911 г. и 1915 г.), И. Покровскій (Очерки памятниковъ христіанской иконографіи и искусства—1900 г.), Н. П. Лихачевъ (Историческое значеніе итало-греческой иконописи,—1911 г. Краткое описаніе иконъ П. М. Третьякова—1905 г.) — въ такихъ своихъ капитальныхъ трудахъ перечисленные и другіе изслѣдователи главное вниманіе сосредоточили на выясненіи и изученіи ликовъ христіанской иконографіи. Для нихъ икона—прежде всего памятникъ, по которому можно прослѣдить исторію развитія иконографическихъ схемъ, церковныхъ „сюжетовъ", духовныхъ разсказовъ и религіозныхъ идей. Какъ искусство, икона была для нихъ искусство „*малое, первобытное и отсталое*", по выраженію Буслаева. Разсматривая это „первобытное" искусство въ свѣтѣ полу-

В. Пизанелло. Деталь портрета. Академія въ Каррарѣ.

академическаго высокаго итальянскаго Возрожденія, они приходили въ отчаяніе и совсѣмъ отрицали художественное значеніе русской иконописи. Они, очевидно, были склонны раздѣлять воззрѣнія того же Буслаева. „Съ точки зрѣнія устарѣлыхъ эстетическихъ теорій, говоритъ онъ, ограничивающихъ исторію искусства развитіемъ внѣшней формы, нашей иконописи отказали бы въ историческомъ значеніи и нашли бы немыслимымъ самое понятіе объ исторіи русской иконописи. Но съ точки зрѣнія жизненнаго отношенія искусства къ исторіи развитія идеи... и наша иконопись... займетъ важное мѣсто"... Оцѣнка древней живописи, какъ видитъ читатель,—слишкомъ скромна и специфична (op. cit., ст. 67—68)...

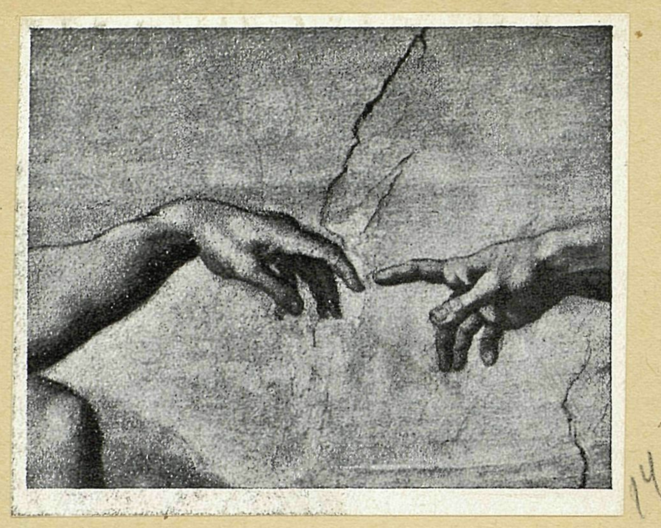
Многотомныя сложныя изслѣдованія были разсчитаны на узкій кругъ специалистовъ-читателей. Установился особый отдѣлъ исторической науки—иконографія, подобно палеографіи. Художники, широкіе круги, интересующіеся искусствомъ, оставались глухи и нѣмы къ ограниченному интересу историковъ—съ одной стороны, къ живописнымъ и художественнымъ качествамъ древней иконы—съ другой. Изученіе стиля живописныхъ формъ, архитектурнаго построенія и композиціи, несравненныхъ красокъ и ихъ обработки, познанія духа и силы

П. делла Франческа. Деталь портрета. Уффицiи.

выраженія древнихъ мастеровъ—все это мало кого интересовало. Эта точка зрѣнія была чужда историкамъ, критикамъ, художникамъ, такъ или иначе принимавшимъ участіе въ опредѣленіи судебъ древне-русскаго искусства.

* *

Отчасти можно объяснить печальныя явленія, наблюдавшіяся у насъ до недавняго времени (кто поручится, что они совсѣмъ не повторятся?) въ области реставраціи памятниковъ живописи. Развѣ то некультурное обращеніе съ ними не вытекало какъ слѣдствіе изъ своеобразнаго отношенія историковъ къ иконописи? Развѣ комиссіи, въ которыя входили „компетентные люди", не совершили непоправимаго зла при поновленіи росписей? Вѣдь для комиссій художественная сторона ихъ была quantité négligeable. Вѣдь для нихъ прежде всего важно было сохранить чистоту абриса, канву изображенія, чистоту и ясность иконографически-литературную, но не *живописно-художественную*. Вѣдь древнее искусство—искусство „варварское, малое и отсталое"—съ нимъ можно не церемониться, его можно исправлять и подгонять подъ новые вкусы. Была бы сохранена въ цѣлости контурная сѣтка, рисуночная



Микель-Анджело. Деталь росписи Сикстинской капеллы.

обводка, „графья“ важная для установленія „исторіи развитія идеи“...

Яркій примѣръ такого обращенія съ древними памятниками можно найти въ реставраціи паперти Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ. Длительная, весьма странная исторія этой реставраціи была очень печальна своими послѣдствіями. Я говорю о той исторіи, когда художникъ Фартусовъ открылъ изъ-подъ дыма и копоти старыя фрески (паперти), писанныя, по-моему, итальянцами въ концѣ XV в. и позже реставрированныя въ разныя эпохи; когда Фартусова обвинили въ подделкѣ потому молъ-де, что русская живопись проще, какъ говорилъ И. Е. Забѣлинъ; когда художника удалили и на его мѣсто комиссія, въ которую входили графъ А. В. Орловъ-Давыдовъ, какъ предсѣдатель, И. Е. Забѣлинъ, академикъ живописи М. П. Боткинъ, какъ „компетентные“ члены ея, немедленно пригласила извѣстнаго „реставратора“ Сафонова.

Могильщикъ древнихъ фресокъ, похоронившій своей безбожной рукой не мало произведеній древнихъ художниковъ (въ томъ числѣ лучшую роспись А. Рублева), Сафоновъ навелъ иконографическую правильность и желанную историкамъ „простоту“ и „архаистичность“ иконописнаго стиля. Были замазаны древнія фрески пошлыми красками, ординарными формами новѣйшаго церковнаго „художества“.

Погибла одна изъ интересныхъ страницъ древне-русскаго искусства, когда на почвѣ Москвы столкнулась византійская

культура живописи съ итальянской... Хорошо, еще Фартусовъ догадался запечатлѣть фотографіями свои любопытныя открытія, иначе мы бы не имѣли никакого представленія объ этомъ замѣчательномъ памятникѣ.

В. Шебуевъ. *Александръ Невскій.* Дет. Музей Александра III.

Фрагменты росписи итальянскихъ мастеровъ настолько интересны и любопытны въ историческомъ и особенно въ художественномъ отношеніи, что я прошу читателя разрѣшить мнѣ остановиться на нихъ, прервавъ на время нить очерка. Въ нашихъ глазахъ они пріобрѣтаютъ крупное значеніе.

Не выходя за предѣлы стилистическаго изслѣдованія, можно безошибочно утверждать, что открытыя В. Д. Фартусовымъ фрески—оригинальнаго происхожденія, во-первыхъ, и происхожденія итальянскаго, во-вторыхъ. За это утвержденіе говорятъ многія данныя.

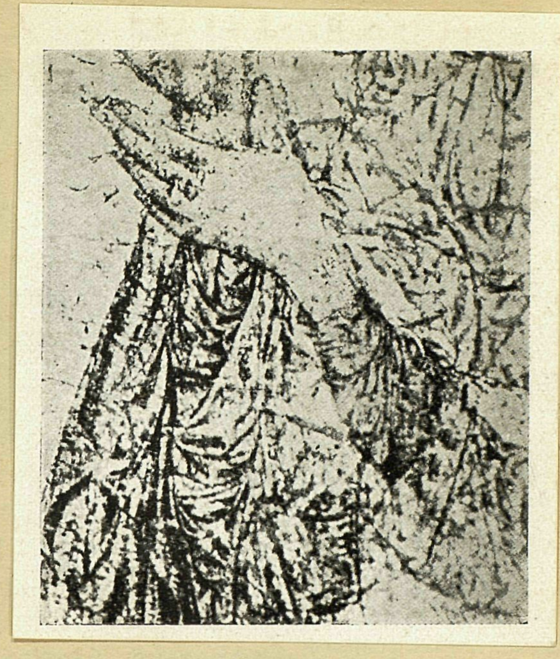
Нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что итальянскимъ художникамъ удалось написать нѣсколько фресокъ полусвѣтскаго характера не въ самомъ храмѣ, гдѣ въ 1508 г. расписывали на „златѣ" Ѳеодосій Діонисіевъ и дѣти его, а на паперти собора. Около этого времени (1494 г.) во второй разъ были выписаны изъ Венеціи и Медіолана (Милана) Алевизъ, Петръ пушечникъ и „иные мастера". (И. Забѣлинъ. Исторія города Москвы. М. 1902 г., ст. 153). Весьма возможно, что среди „иныхъ мастеровъ" были и художники-живописцы. Вѣдь еще въ эпоху отца Василія III, Ивана III въ связи съ женитьбой его на греческой царевнѣ Софьѣ Палеологъ, племянницѣ послѣдняго византійскаго императора, произошли большія перемѣны въ художественномъ обликѣ, какъ города: соборовъ, стѣнъ, башенъ, такъ и внутреннихъ покоевъ дворца великаго князя: настѣнной росписи, лѣпныхъ украшеній, утвари и пр.

„Что касается его внутреннихъ украшеній, замѣчаетъ И. Е. Забѣлинъ, то можно полагать, что вкусъ великой княгини Софьи, воспитанной въ Италіи среди родственниковъ и единоземцевъ грековъ, и вкусъ довершителя дворца великаго князя Василія, воспитаннаго Софьею, внесли въ новый дворецъ много такихъ вещей, которыхъ не знала простая жизнь прежнихъ великихъ князей и которыя были необходимы при новомъ значеніи московскаго великаго князя". (И. Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ царей въ XVI и XVII ст. М. 1872 г., ст. 49—50).

То соображеніе, что итальянскіе художники, расписавшіе, по моимъ предположеніямъ, папертъ Благовѣщенскаго собора, были изъ Сѣверной Италіи, какъ разъ согласуется съ духомъ и характеромъ росписи. Помимо остраго, какъ лезвіе ножа реализма, глубокихъ, пространственныхъ формъ въ противовѣсъ плоскостнымъ византійскимъ, помимо стремленія къ передачѣ жилистой, сухой мускулатуры, плотно облегаемаго ею внутренняго костяка, передачи движенія пальцевъ, глазъ, губъ, головы—что очень типично для художниковъ *кватроченто*—фрески паперти отличаются необычайной чеканкой формъ и сдержанностью выраженія, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ утрированной графичностью, нагроможденіемъ мелкихъ деталей въ ущербъ широкимъ, живописно-обобщеннымъ формамъ.

Крупнѣшіе мастера изъ эпохи кватроченто—Паоло Учелло (1397—1475), Андреа Кастаньо (1390?—1455), Пьеро делла Франческа (1420—1492), Пьетро Поллайоло (1443 — 1495), Витторе Пизанелло (Антоніо Пизано (?) (1397?—1455), Андреа Мантенья (1415—1506), его послѣдователи феррарцы: Франческо Косса (1435—1480), Козимо Тура (1432—1495) меньшаго значенія художники: Джентиле Беллини (1429—1507), Винченцо Фоппа (1497—1508) и др.—работали какъ разъ въ направленіи отмѣченныхъ чертъ и стремленій.

Окидывая общимъ взоромъ и всматриваясь въ прилагаемыя воспроизведенія деталей фрески „О тебѣ радуется", мы можемъ констатировать слѣдующія черты: художникъ работаетъ необычайно крѣпкой, точно стальная проволока, линіей, о которой нельзя представить, что она можетъ быть разорвана, выдѣляетъ въ лицѣ фигуры на гладко закрашенной плоскости глаза съ очень замѣтнымъ бѣлкомъ, тонкія, выразительныя губы, съ острымъ прорѣзомъ ноздри длиннаго, то горбатаго, то ровнаго носа. Дугами брови часто высоко приподняты, подъ ними полусферами крупныя вѣки, губы истончаются въ



„О Тебѣ радуется“. Деталь.

острые, чуть приподнятые концы-уголки. Мощность выраженія образа достигается мощностью и силой искусства и мастерства. Одежды и драпировки построены часто въ сложно заплетенныя нитями складки.

Перенесите, читатель, свой взоръ на воспроизведенія деталей картинъ и фресокъ перечисленныхъ выше итальянскихъ кватрочентистовъ и вы какъ разъ найдете весьма схожія соотвѣтственныя черты съ неизвѣстнымъ современнымъ имъ мастеромъ. Не только общій духъ и мощность выраженія совпадаютъ. Мелкія детали: часто подчеркиваемый костякъ въ пальцахъ рукъ, черепа, тонкая линія ноздри, свѣтлый бѣлокъ быстрыхъ, взятыхъ треугольникомъ, глазъ, линіи верхней и нижней губы, ихъ прорѣзъ, тонко отмѣченные ногти на пальцахъ, линейность волосъ — всѣ эти подробности точно совпадаютъ съ аналогичными деталями перечисленныхъ выше итальянскихъ художниковъ XV в. (См. воспроизв.).

Не только въ этомъ мы видимъ полное сходство. Если вспомнить фресковую живопись Пизанелло въ веронской ц. Санта Анастазія, въ Феррарѣ, роспись Франческо Коссы и Козимо Туры въ дворцѣ Скифанойя, припомнить размѣръ лицъ и головъ, ихъ расположеніе въ видѣ длинныхъ полосъ, часто находящихъ одна на другую и дополняющихъ, если

Микель-Анджело. Деталь росписи Сикстинской капеллы.

В. Фартусовъ. *Жены Мироносицы*. Дет.

вспомнить, что этого же размѣра (около 2 верш.) были лица и головы погибшихъ фресокъ паперти, то сомнѣнія въ томъ, что сплошь записанныя фрески Благовѣщенскаго собора—итальянскаго происхожденія, что ихъ должно отнести именно къ эпохѣ кватроченто, быть не можетъ.

И какъ типиченъ замыселъ фрески „О Тебѣ радуется“ для итальянскихъ художниковъ XV в.: вводить въ религіозную композицію важныя историческія лица и придавать имъ острый характеръ и, вѣроятно, близкое портретное сходство.

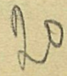
Такъ въ нижней части описываемой фрески сгруппированы особы великокняжеской фамиліи. Въ центрѣ великій князь, держащій въ рукахъ деревянный дворецъ и каменной стройки Благовѣщенскій соборъ работы П. Алевизо и псковскихъ мастеровъ (фигура князя по стилю и пропорціямъ выходитъ изъ всей композиціи, и, повидимому, она переписана позже); рядомъ великая княгиня въ высокомъ кокошникѣ характернаго дантовскаго типа (очевидно, Софья Палеологъ, по чьей иниціативѣ, вѣроятно, и написана вся роспись паперти); влѣво отъ нихъ близкіе родственники, вправо папы въ высокихъ тіарахъ, татарскіе горбоносые ханы въ чалмахъ. Нѣкоторые изъ нихъ удивительны по остротѣ передачи характера. Центральную портретную

„О Тебѣ радуется“. Деталь. Два Архангела.

группу окружаютъ семь небесныхъ Воиновъ—символъ охраны великокняжеской фамиліи, церкви и государства. Воинъ, деликатно поднявшій лѣвую руку по направленію къ царской семьѣ (см. ст. 8) правой рукой, рѣшительно распростертой (обѣ кисти рукъ — первоклассной работы) какъ бы отстраняетъ татарское иго, символически представленное согбеннымъ татариномъ, ползающимъ подъ ногами небеснаго Защитника.

Передъ лицомъ великой княгини (у ней въ рукѣ колоколъ) Архангелъ держитъ фонарь. (Ср. руку княгини и Воина съ руками работы Леонардо да Винчи и Микель-Анджело). Въ длинной сюитѣ Воиновъ замѣчательны двѣ крайнія фигуры. Справа—юноша съ мягкимъ выраженіемъ чудесно моделированнаго лица, слѣва — энергичное лицо съ крѣпко зажатыми губами, круто заостряющимися въ тонкіе уголки. Аналогичная лента лицъ и головъ превосходнаго итальянскаго художника XV в. Франческо Коссы выглядитъ болѣе слабой и блѣдной. (Ст. 12, 13, 20 и 29).

Во всей исторіи реставраціи, характерной для нашего уровня художественныхъ понятій, а особенно 80-хъ гг., когда реставрація производилась, чрезвычайно любопытно одно обстоятельство. Когда иконописецъ-художникъ Фартусовъ расчистилъ и добрался черезъ многія записи до древнихъ слоевъ росписи, на него посыпались подозрѣнія въ поддѣлкѣ и въ исправленіи. Художникъ защищался, и очень логично. „Мысль о возможности, говорилъ онъ въ свое оправданіе предсѣдателю комиссіи, создать такіе замѣчательно-разнообразные типы безъ эскиза, натуры, угля и карандаша, съ однимъ перочиннымъ ножомъ



С. Рафаэль. *Мадонна.* Дет. Мюнхенъ. Пинакотека.

въ рукѣ и кистью для ретуши, странна и невозможна потому, что этого не смогутъ сдѣлать самые лучшіе художники не только Россіи, но и всей Западной Европы; не смогъ создать ничего подобнаго и я" *).

Послѣ событій двѣнадцатаго года роспись была реставрирована (въ 40 гг.?) иконописцемъ Малаховымъ. Къ ней тогда отнеслись очень просто. Гвоздемъ очертили изображенія и по-своему расписали масляной краской. Удаливъ старые и новѣйшіе слои шпаклевокъ и записей, В. Д. Фартусовъ раскрылъ преинтересную картину когда-то смытыхъ, полустертыхъ фресокъ съ едва уцѣлѣвшими блѣдными колерами. Чѣмъ больше дѣлалъ открытій художникъ, тѣмъ сильнѣе недоумѣвала комиссія. Въ результатѣ засѣданія, гдѣ читалъ обвинительный докладъ И. Е. Забѣлинъ, г. Фартусову велѣно было воздержаться отъ „исправленій вредныхъ для дѣла" и производить

*) А. И. Успенскій. „Золотое Руно" 1906 г., №№ 7—8—9. Здѣсь описана вся эта печальная исторія и приложены хорошіе снимки. Къ сожалѣнію, авторъ ничего не говоритъ о томъ, чьихъ рукъ была роспись, только замѣчаетъ, что: „Соборная паперть впервые была украшена стѣнописью въ іюнѣ 1654 г."... Оригинальные снимки хранятся въ Московскомъ Отдѣленіи Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора.

Ѳ. Бруни. *Б. М. съ Предвѣчнымъ Младенцемъ.* Румянцевскій музей.

реставрацію по грубой и рѣзкой графѣ иконописцевъ Малахова. При такомъ отношеніи къ дѣлу комиссіи, обиженный художникъ совсѣмъ отказался работать. Какъ разъ въ это время Н. М. Сафоновъ производилъ варварскую реставрацію упомянутой знаменитой росписи А. Рублева въ Успенскомъ соборѣ во Владимірѣ. Его-то комиссія и поспѣшила пригласить на мѣсто Фартусова. Читатель, вѣроятно, видѣлъ „поновленную роспись". Чтобы судить вообще о характерѣ „стиля" Сафонова, не мѣшаетъ посмотрѣть еще его фрески въ единовѣрческой ц. Успенія у Салтыкова моста въ Москвѣ. Роспись самаго зауряднаго иконописнаго стиля съ елейными лицами, слащавыми мертвыми красками. Поступокъ комиссіи достаточно ярко говоритъ, какихъ принциповъ она держалась при поновленіи важныхъ памятниковъ искусства...

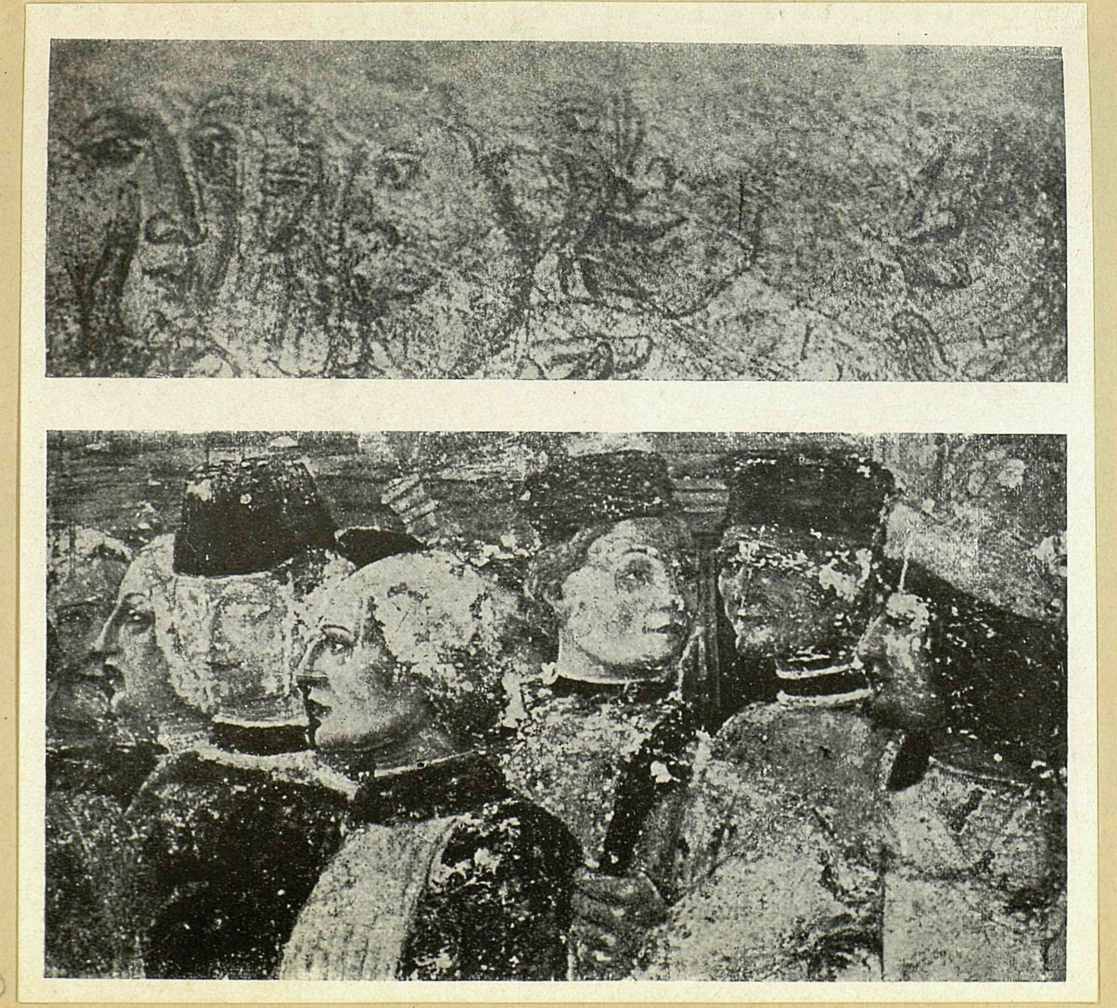
Мнѣ пріятно было познакомиться въ послѣдніе мѣсяцы, когда уже почти была набрана книга, съ художникомъ Фартусовымъ, глубокимъ бодрымъ и крѣпкимъ, бѣлымъ какъ лунь старикомъ, слышать длинную горькую повѣсть о томъ, какъ онъ было чуть не ослѣпъ, какъ къ нему придирались ничего не понимавшіе члены комиссіи, какъ его удалили, и трудъ, кропотливый, ужаснѣйшій трудъ, замазалъ „настоящей древнею рос-

писью“ реставраторъ Сафоновъ. „Предъ мастерами, расписавшими паперть, я маленькій художничишка“—заключилъ нашу бесѣду старецъ. На мое любопытство, какъ и въ какомъ духѣ онъ работаетъ, гдѣ выставляетъ картины, художникъ отвѣтилъ: „выставлять нигдѣ не выставляю, а вотъ я вамъ покажу альбомъ снимковъ 132 религіозныхъ композицій, которыя хранятся на складахъ“.

Мое давнишнее предположеніе и убѣжденіе въ томъ, что не только Фартусовъ, но и никто изъ европейскихъ художниковъ за послѣднія 400 л. не могъ дать подобной чистоты стиля, твердости линіи, экспрессіи и пр., — блестяще оправдались. Перваго взгляда на фотографіи альбома было достаточно, чтобы ужаснуться нелѣпости подозрѣнія членовъ комиссіи и особенно историка И. Е. Забѣлина въ поддѣлкѣ Фартусовымъ росписи. Между его. линіей, характеромъ формъ и таковыми мастеровъ фресокъ—глубочайшая пропасть и разница. (Ср. ст. 24 и 25). Для большей убѣдительности рекомендую читателю посмотрѣть религіозныя картины художника Фартусова въ храмѣ Христа Спасителя, почти одновременныя реставраціи паперти Благовѣщенскаго собора.

Можно не очень удивляться членамъ комиссіи, отнесшимъ странности фресокъ, „уклоненія вредныя для дѣла“ на счетъ художника Фартусова. Но какъ можетъ въ наши дни молодой историкъ П. Муратовъ, объѣхавшій Италію, написавшій книгу о ея *кватроченто,* какъ онъ можетъ вслѣдъ за историкомъ Забѣлинымъ такъ характеризовать всю эту темную операцію. „Стиль нѣкоторыхъ головъ и фигуръ, правда, говоритъ онъ на страницахъ „Исторіи Живописи“ (изд. І. Кнебель — Грабарь, т. І, ст. 296), совсѣмъ выходитъ изъ стиля древне-русской живописи. Нельзя сказать только, чтобы здѣсь были видны вліянія *итальянскаго кватроченто.* Скорѣе здѣсь есть что-то (ampleur складокъ (?) и эспрессія лицъ) отъ *послѣ-рафаэлевскаго западнаго академизма.* И думается, не прибавлено ли было это нѣчто, конечно, совершенно безсознательно и ненамѣренно, воспитавшимся на академическихъ образцахъ художникомъ Фартусовымъ. Едва ли обвиненія И. Е. Забѣлина были совсѣмъ голословны“. (Курсивъ мой. А. Г.).

Молодому историку надо было повѣрить не Забѣлину и Фартусову, а высокому стилю, съ какимъ сдѣланы руки, лица и головы, повѣрить, что не только академисты русскіе и западные, но и художники поздняго итальянскаго Возрожденія:



Вверху: *„О тебѣ радуется"*. Сюита Воиновъ. Внизу: Ф. Косса. *Роспись Скифанойи*. Детали.

Рафаэль, Микель-Анджело и Леонардо да Винчи, на искусствѣ которыхъ построили свое эклектичное мертвое зданіе академисты-классики, не могли дать такой твердости линіи, ясности стиля и глубины формъ. (См. воспр.). И что очень характерно: сдѣланные въ эпоху конца кватроченто рисунки Леонардо да Винчи и Рафаэля, имѣя еще связь со стилемъ художниковъ XV в., по духу формъ приближаются къ приведеннымъ выше деталямъ фрески „О Тебѣ радуется“. (Ст. 16 и 17).

Болѣе подробно и детально я буду говорить о всѣхъ этихъ интересныхъ вопросахъ въ другомъ соотвѣтствующемъ мѣстѣ. Теперь возвратимся къ прерванной нити нашего очерка.

Если бы реставраціонныя комиссіи и комитеты работали въ направленіи художественнаго отношенія къ иконописи, если бы они понимали и цѣнили ея живописно-пластическія достоинства, они бы старались сберечь не одни только „лики“, „сюжеты“, такъ называемыя „графки“, они бы не допустили „возстановлять“ Сафонову и Подключникову древніе образцы и создавать изъ нихъ „удобочитаемыя фрески“.

Вѣдь тому же Сафонову довѣрили въ 80 гг. почти заново переписать фрески Успенскаго собора въ Казани; въ 1900 г. М. П. Боткинъ и главнымъ образомъ В. В. Сусловъ поручили „умѣлому реставратору“ „обновить“ роспись собора Спаса Преображенія въ Мирожскомъ монастырѣ во Псковѣ; онъ же былъ главнымъ „благоукрасителемъ“ и участникомъ въ крайне-антихудожественной росписи и реставраціи Софійскаго собора въ Новгородѣ, произведенной подъ наблюденіемъ и указаніемъ академика В. В. Суслова въ 1893 г. Словомъ, главнѣйшіе памятники были испорчены учеными комиссіями и ихъ сподвижникомъ Сафоновымъ.

* *

Въ 900 гг. начинается какъ будто переоцѣнка древне-русскаго искусства. Возникшій общій интересъ къ допетровской Руси, стремленіе выяснить связь двухъ смежныхъ эпохъ, просвѣтленіе и освѣженіе нашего художественнаго горизонта— все это создавало болѣе благопріятную почву для болѣе внимательнаго и живого отношенія къ иконописи.

Переоцѣнка коснулась прежде всего художниковъ, произведенія которыхъ менѣе поражали своей неправильностью въ пропорціяхъ и перспективѣ, своей силой выраженія и „дикостью“ въ композиціи. Царскіе живописцы XVII вѣка, „исправившіе“

многія „ошибки“ старыхъ иконниковъ, сгладившіе ихъ „корявость“, „рѣзкость“, „безграмотность“, получили наибольшее значеніе, наивысшую оцѣнку. Къ нимъ можно было примѣнить академическій аршинъ, мѣрило высокаго Возрожденія; ихъ произведенія какъ будто выдерживали надлежащую критику. Въ сущности главные элементы критерія историковъ, трактовавшихъ эпоху XVII в., оставались тѣ же, что и въ періодъ буслаевщины, они выходили изъ той же атмосферы оцѣнки древне-русскаго искусства на основѣ принциповъ: академической правильности, перспективы и прочихъ „тысячи качествъ новѣйшаго искусства“. Только любитель старины и художникъ съ новыми запросами — начинали съ любовью и интересомъ относиться къ наслѣдію минувшихъ вѣковъ. Эта любовь и общій интересъ сквозитъ въ изслѣдованіяхъ историковъ, затронувшихъ эпоху Алексѣя Михайловича и Михаила Ѳеодоровича, что и подкупаетъ читателя.

Въ 1906 г. въ художественномъ журналѣ „Золотое Руно“ А. И. Успенскій посвятилъ цѣлый рядъ статей эпохѣ Алексѣя Михайловича и Михаила Ѳеодоровича. Въ 1909 году въ „Старыхъ Годахъ“ В. Трутовскій и А. Новицкій писали объ Оружейной Палатѣ и парсунной живописи временъ тѣхъ же государей.

Весьма знаменательно, что указанныя статьи появились въ *художественныхъ* журналахъ. Намѣчалась первая ступень въ уклонѣ отъ исключительнаго иконографическаго толкованія и пониманія древней живописи. Она освобождалась отъ узко-специфическихъ рамокъ оцѣнки и начинала понемногу привлекать вниманіе художниковъ и болѣе широкихъ круговъ.

Изъ всей огромной допетровской эпохи по новому была прежде всего оцѣнена группа художниковъ, работавшихъ при Оружейной Палатѣ, прообразѣ Академіи Художествъ. Изъ этой группы наиболѣе посчастливилось Симону Ушакову.

В. Трутовскій въ указанной статьѣ объ Оружейной Палатѣ говоритъ: „Хитрово... создаетъ цѣлую школу учениковъ Ушакова, этого *геніальнѣйшаго художника* XVII в.“ „...русское искусство, писалъ въ цитированныхъ статьяхъ „Золотого Руна“ А. И. Успенскій, можно сказать, достигло недосягаемой до того времени высоты“. „Лучшимъ выразителемъ новаго направленія, продолжаетъ онъ, въ русской иконописи во II половинѣ XVII в. признается Симонъ Ушаковъ, называемый иногда рус-

скимъ Рафаэлемъ,—названіе безспорно гиперболическое". Описывая двѣ гравюры Ушакова, тотъ же авторъ говоритъ: „Ушаковъ виденъ въ нихъ не только, какъ иконописецъ, но и какъ хорошій рисовальщикъ. Во второй гравюрѣ превосходно выполнены мелкія фигуры грѣховъ и самъ бѣсъ. Голое тѣло грѣшника, ползущаго (въ ракурсѣ) на зрителя, нарисовано *вѣрно*; руки и ноги представляютъ до нѣкоторой степени *академическую правильность*. (Курсивъ мой. А. Г.).

Еще болѣе показательно пишетъ объ этихъ гравюрахъ проф. Д. В. Айналовъ. „Здѣсь является, говоритъ онъ, обнаженное, *совершенно правильное* и даже вполнѣ *натуральное* тѣло, съ полными икрами, правильной устойчивой ступней, ступающей по землѣ, при чемъ особенно поразительны мускулы плечъ, рукъ и ногъ, ракурсъ спины и головы, анатомія мышцъ на груди чорта, его улыбка, правильная посадка, взмахъ руки и замѣчательно вѣрная свѣтотѣнь: темная нога подъ человѣкомъ, темное бедро, темная правая сторона павлина и вообще справа моделированныя очертанія. Тонкости въ исполненіи фигуръ таковы, что обозначены остріе локтя, ладыжки ногъ, костякъ рукъ, чашечки колѣнъ, выступающій большой палецъ поднятой ноги и т. п.". (Ист. русск. живописи съ XVI по XIX в. Вып. I. СПБ. 1913, ст. 66—67. (Курсивъ мой. А. Г.).

Художниковъ, внесшихъ въ русское искусство „академическую правильность", „нѣкоторую естественность" и натуральность въ отношеніи композиціи и красокъ, не трудно было оцѣнить и понять. Но вѣдь центральное мѣсто въ древней иконописи занимаетъ не московская и не строгановская школа, а *новгородская*, иконы которой поражаютъ насъ величіемъ замысла, глубиной живописнаго образа, необычайной силой выраженія, многоцвѣтнымъ богатствомъ и мудрымъ сопоставленіемъ красокъ—т.-е. всѣмъ тѣмъ, что въ послѣднее время явилось полнымъ открытіемъ. Для настоящей оцѣнки художниковъ, на долю искусства которыхъ выпали наиболѣе рѣзкіе и оскорбительные эпитеты: „варварское", „отсталое", „дикое", „грубое"—нужны были другія времена, другіе идеалы и вкусы.

Рождество Богоматери. Деталь полугреческой-полуновгородской иконы XIII в. Собр. С. П. Рябушинскаго.

11.

Откуда возникъ у насъ новый критерій для пониманія живописныхъ качествъ русской иконы.

Что же сдвинуло насъ съ той мертвечины и схоластики, которыми окутано было изслѣдованіе иконы лучшей поры, расцвѣта древне-русскаго икусства? Въ числѣ главныхъ, рѣшающихъ факторовъ, въ корнѣ измѣнившихъ наше отношеніе главнымъ образомъ къ новгородской, наиболѣе цѣнной иконописи, надо поставить прежде всего новую французскую живопись конца XIX и начала XX-го в. и вообще живописную культуру Парижа. Наше утвержденіе звучитъ парадоксомъ. Но это безспорно такъ.

Въ исторіи искусства можно встрѣтить не мало примѣровъ, какъ новая живопись вліяла на открытіе и переоцѣнку древнихъ художниковъ, древнихъ памятниковъ и даже цѣлыхъ эпохъ. Самое удивительное явленіе во взаимоотношеніяхъ стараго и новаго искусства. Здѣсь происходитъ обратный процессъ воздѣйствія. Накопленныя новыя богатства, какъ бы въ благодарность минувшимъ поколѣніямъ, помогаютъ открыть, понять, оцѣнить то, что, казалось, кануло въ вѣчность; вѣками собиравшійся свѣтъ озаряетъ старыя культуры, выдвигаетъ изъ тьмы забвенія имена, дѣлая ихъ близкими, до-

рогими, священными. Въ этомъ состоитъ одна изъ глубокихъ задачъ живого искусства: раздвигать, рубить новыя просѣки, создавать новыя формы пластическаго познанія міра и *вызывать къ жизни старыя, родственныя по духу явленія.*

Въ этомъ отношеніи французская живопись уже сыграла крупную роль и значеніе. Разительнымъ примѣромъ можетъ послужить въ буквальномъ смыслѣ открытіе одного крупнаго испанскаго художника. Кто теперь не знаетъ Франциска Гойи, не восхищается его живописнымъ даромъ, не превозноситъ его мрачныя, когда-то „странныя" картины. Трудно повѣрить, что было время, когда имя Гойи не выходило за предѣлы Испаніи, мало того, за предѣлы его родного города. А вѣдь было дѣйствительно такъ.

До конца 30 гг. прошлаго столѣтія нигдѣ въ Европѣ Гойя совершенно не былъ извѣстенъ. Открыли его французы. Въ 1834 г. впервые о немъ написалъ Віардо большую статью съ воспроизведеніями въ „Le Magasin pittoresque". Въ своей книгѣ „Notices sur les principaux peintres de l'Espagne" онъ помѣстилъ восторженнѣйшій отзывъ о художникѣ. Въ 1840 г. Теофилъ Готье въ „Cabinet l'amateur" съ особенной силой указалъ на европейское значеніе Гойи. Съ той поры творчество Гойи захватило широкіе круги, стало извѣстно въ большихъ и малыхъ художественныхъ центрахъ Европы.

Любопытно для насъ, какъ объ этомъ событіи говоритъ самъ испанецъ В. Ватсонъ: „Восхищенные оригинальностью, пишетъ онъ, огнемъ и смѣлымъ почином Гойи они (т. е. французы) прославляли на всѣ лады и сдѣлали одни сами по себѣ (несмотря на то, что Гойя клеймилъ французскую армію) гораздо болѣе для знаменитости Гойи, чѣмъ всѣ остальные европейцы, вмѣстѣ взятые, въ томъ числѣ и сами испанцы. Результатомъ всего этого движенія, продолжаетъ Ватсонъ, было то, что теперь уже розысканы, узнаны и приведены въ извѣстность всѣ созданія Гойи, начиная отъ самыхъ крупныхъ и кончая маленькими".

Тридцатые и сороковые годы во французскомъ искусствѣ—это какъ разъ пора „огня" и „смѣлаго почина". Пора романтизма и кипучей дѣятельности одного изъ главнѣйшихъ его вдохновителей, славнаго художника Делакруа. Онъ придалъ вопросамъ живописи новое направленіе, выдвинувъ съ необычайной рѣшительностью значеніе краски и непосредственности въ художественномъ творчествѣ. Романтизмъ эпохи Делакруа вызвалъ

къ жизни изъ полнаго забвенія, вѣрнѣе, непониманія романтизмъ Гойи. Между ними, несмотря на расхожденіе во многомъ, были общія, родственныя отправныя точки въ искусствѣ.

На нашихъ глазахъ „увлеченіе“ Сезанномъ, однимъ изъ самыхъ „непонятныхъ“ художниковъ, котораго упорно не хотятъ признавать до сихъ поръ въ официіальныхъ кругахъ, привела къ *жизненному*, живому, а не *музейно-историческому* пониманію тоже забытаго испанскаго художника—Эль-Греко. Онъ сталъ для художниковъ, „увлекавшихся“ картинами французскаго „калѣки“, по выраженію А. Бенуа, самымъ близкимъ, вдохновляющимъ и современнымъ. Между ними черезъ огромную пропасть во времени, исчисляющуюся чуть не тремя столѣтіями, протянуты нити взаимнаго пониманія въ основныхъ, порой инстинктивныхъ стремленіяхъ. Кто понялъ Сезанна, тотъ сталъ понимать и по другому оцѣнивать дотолѣ страннаго и непонятнаго Греко. Многіе отправлялись въ Мадридъ и Толедо съ единственной цѣлью взглянуть на картины испанскаго художника и получить импульсъ къ новому разрѣшенію концепціи формы и цвѣта. Историки, подошедшіе ближе къ искусству Сезанна, сказали новое слово о творчествѣ Греко. Онъ сразу выросъ въ одного изъ крупнѣйшихъ испанскихъ художниковъ. И здѣсь словами Ватсона можно сказать: „результатомъ всего этого движенія было то, что теперь уже розысканы, узнаны и приведены въ извѣстность всѣ созданія Эль-Греко“, начиная самыми крупными и кончая самыми маленькими.

Буквально то же явленіе повторилось и съ древне-русской иконописью. Лучшій періодъ ея, новгородскій отъ XIV и до начала XVI в. нуждался для своего настоящаго пониманія и оцѣнки въ другомъ критеріи, въ другомъ мѣрилѣ, совсѣмъ не схожемъ съ таковымъ иконографовъ, передвижниковъ, иконописцевъ новѣйшаго происхожденія. Безъ преувеличенія можно сказать, что французы (ихъ живописная культура) „сдѣлали для знакомства“ съ культурой древне-русской живописи „гораздо болѣе, чѣмъ всѣ остальные европейцы“, въ томъ числѣ и... сами русскіе.

Могутъ замѣтить: что же общаго между смиренными иноками временъ новгородской республики и художниками XX в.— французской. Въ чемъ и какъ могутъ связываться столь противоположныя (противоположныя ли?) эпохи, столь удаленныя другъ отъ друга культуры?

Б. М. Одигитрія. Новгородъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

III.

Общая характеристика древне-русской иконы.

Прежде всего, не надо забывать, что Господинъ Великій Новгородъ, насчитывавшій въ то время до 400 т. жителей, былъ огромнымъ центромъ для всего Сѣверо-востока Европы не только въ торговомъ отношеніи, но и въ отношеніи культуры искусства *).

*) Теперь онъ „губернскій городъ" совершенно мертвый и хирѣющій „центръ" съ пустынными улицами, съ густо заросшими травой мостовыми. Удивительны превратности судьбы!

Мастера новгородской иконы были не только благочестивыми смиренными иноками. Воспринявъ и впитавъ органически наслѣдіе византійскаго Возрожденія широкого европейскаго значенія, они создали въ Новгородѣ богатѣйшую живописную культуру. Смыслъ и значеніе ея не ограничивались и не ограничиваются узкими рамками одной народности, одного государства...

Новгородскіе мастера сумѣли отлить свои образы и религіозные замыслы въ монументальныя, глубоко волнующія формы. Они обладали богатѣйшею колористической рѣчью. Ихъ главными словами были: архитектурное построеніе—иначе композиція, силуэтъ и краска; изъ этихъ элементовъ они извлекали смѣлыя, часто тончайшія возможности цвѣта и формы. Здѣсь смиренные иноки являлись мастерами par excellence, покоряющими своимъ умѣніемъ, знаніемъ, глубиною импульса и мастерствомъ. Для нихъ ремесло—не „презрѣнная техника", не „пустая забава", а единственный путь художественнаго творчества. Они лелѣяли любовь къ наилучшей обработкѣ краски, принимавшей подъ ихъ опытной, умѣлой и твердой рукой неизъяснимую прелесть, свободу напѣва, строгость, добротность, созвучіе и связность высшаго, порой какъ будто дисгармоничнаго порядка. Икона для нихъ—это особый міръ—совсѣмъ не похожій на окружающій міръ природы и человѣка. Иконографическіе лики, символы, схемы, житія—какъ бы лишь предлогъ осуществить имъ пластическіе замыслы, живописно-колористическія идеи, опредѣленныя художественныя заданія.

Работая въ рамкахъ строгаго канона и требованія сдѣлать вещь по назначенію, древній мастеръ настолько развилъ въ себѣ любовь къ формамъ и цвѣтовой пластикѣ, что, работая сознательно, съ опредѣленнымъ намѣреніемъ надъ религіозной концепціей, онъ инстинктивно давалъ *высшее рѣшеніе концепціи живописно-художественной.* Среда искусства была настолько высока и развита, что небольшіе безыменные художники могли работать, какъ подлинные большіе мастера и создавать замѣчательные памятники настоящаго искусства.

Окружающую природу, реальный міръ наши древніе мастера понимали условно, въ глубокомъ живописномъ отвлеченіи. Ихъ условность была полярной условности передвижниковъ-натуралистовъ. Бытъ народа, его этнографія, характеръ грубаго, повседневнаго свойства были имъ непонятны и чужды: они выражали сокровенность тогдашняго человѣка. Ихъ личныя чувства, ощущенія, міръ душевныхъ движеній поглощались

единымъ, всецѣло обхватывавшимъ всѣ остальныя эмоціи — чувствомъ вселенности и пламенной вѣры. Она придала необычайную жизненность и убѣдительность ихъ образамъ. Изъ нея они черпали богатые импульсы къ творчеству. Отсюда икона—не только стильное украшеніе храма. Она—созерцаніе образовъ тогдашняго человѣка, воплощеніе сознанія тогдашняго художника. Икона волнуетъ не только своими декоративными элементами: узоромъ, орнаментальнымъ плетеніемъ, переливами ясныхъ и звонкихъ красокъ. Она лишена узкой, національно-мѣстной окраски. Икона понятна многимъ вѣкамъ, многимъ народамъ. Бытовое и конечное, индивидуальное перешло въ безконечное, какъ чувство къ Богу, въ общее, надъ-индивидуальное. Потому то произведенія нашихъ мастеровъ кажутся какъ будто безстрастными, надъ-личными, словно ихъ создавала рука человѣка, существо котораго растворилось, потонуло въ соборномъ, коллективномъ творчествѣ народа.

Оперируя примитивными, часто условными формами, небольшимъ количествомъ живописныхъ знаковъ изображенія, новгородскіе мастера оставались реалистами въ высшемъ пониманіи этого термина. Ихъ рукой управляло реальное пластическое чувство, реальное, *живое* и дѣйственное чувство *сознанія* современной имъ эпохи. Элементы условны, часто схематичны, — но въ ихъ комбинаціи, въ ихъ расположеніи и взаимодѣйствіи рождается живая эмоція, полнота чувства, заражающая своимъ размахомъ и чистотой созерцанія.

Долгая мудрая работа, традиція, сложныя правила употребленія растертыхъ на яичномъ желткѣ и разведенныхъ квасомъ темперныхъ красокъ, примѣненіе левкасовъ (грунтъ изъ алебастра и клея, прикрѣпленный къ доскѣ посредствомъ холста-поволоки), лаковъ, лессировокъ, листового, „твореного" золота не лишали древнихъ иконописцевъ непосредственности и свѣжести впечатлѣнія. Чѣмъ чище, возвышеннѣе, идеальнѣе чувство, тѣмъ вещественнѣй и капитальнѣе формы, тѣмъ тверже и упорнѣе кисть, которая „набивала", сгущала, конденсировала цвѣта. Темная глубоко-зеленая и ясная—празелень, оттѣнокъ коричневаго тона—багоръ, лилово-красный—баканъ, огненно-красная—киноварь, золотисто-янтарныя—вохры, коричнево-красная — чернель и мумія,—всѣ эти краски нанесены и обработаны точно пластинки свѣтлыхъ и плотныхъ драгоцѣнныхъ каменьевъ.

Чѣмъ полнѣе и шире чувство, эмоція, тѣмъ болѣе раздви-

Положеніе во гробъ. Дет. Новгородъ. Начало XV в. Собр. И. С. Остроухова.

нута и расчленена композиція, тѣмъ шире плоскости, заполненныя часто ровнымъ, неперебиваемымъ цвѣтомъ. Въ этомъ— характерное и положительное отличіе новгородскаго типа письма. Силуэтъ, обобщенныя, не разбитыя на тысячи мерцающихъ оттѣнковъ—валерныя формы, малыя плоскія глубины—имѣли свой смыслъ и художественное оправданіе. Икона была разсчитана на извѣстное разстояніе для созерцанія. Она была не одна, а входила элементомъ въ цѣльные, завершенные циклы. Де-

коративная монументальность—наиболѣе отвѣчала прикладному назначенію иконы: заполнить не очень высокую стѣну, отдѣляющую алтарь отъ остальной части храма *). Въ утреннія и вечернія сумерки, сквозь торжественнную дымку, пронизанную мерцающими огнями паникадилъ, лампадъ и свѣчей молящійся улавливалъ и сразу обнималъ величественное цѣлое алтарнаго ансамбля. Строгость и „возвышенность“ его живописнаго великолѣпія не нарушалась ничѣмъ постороннимъ и пестрымъ. Яркость тоновъ умѣрялась разстояніемъ, силуэтность и четкость свободныхъ отъ мелкихъ подробностей формъ не дробила, а, наоборотъ, фиксировала, собирала впечатлѣніе.

Компонуя икону, новгородскій мастеръ придавалъ относительно крупнымъ фигурамъ евангелистовъ, апостоловъ, ангеловъ чеканную обобщенную форму. Онъ заботился о ихъ пластическо-живописномъ выраженіи. Линія имѣла служебное значеніе: будучи разработанной по живописному, она замыкала силуэтъ, наполненный цвѣтомъ и формами, какъ кора обхватываетъ плотный стволъ дерева. Соразмѣрность фигуръ, ихъ положеніе, жесты, изгибы, повороты торса то быстро-рѣшительные и неожиданные, то мягкіе, деликатные, едва уловимые; наклонъ головы, движеніе рукъ, конструированіе складокъ одеждъ,—все это подчинено живому пластическому чувству стиля, все это вытекало изъ внутреннихъ, инстинктивныхъ побужденій: дать сильное выраженіе и опредѣленный характеръ всему построенію. Несмотря на скованность церковныхъ традицій, изъ устъ въ уста переходившія преданія, новгородскій мастеръ былъ далекъ отъ того, чтобы внести въ икону „леденящую“, „мертвецкую“ правильность, какую мы наблюдаемъ у академиковъ-классиковъ или передвижниковъ. „Неправильность“ — это только своеобразное свойство тогдашняго художника съ его особымъ сознаніемъ человѣка XIV—XV вв. Расположеніе силуэтовъ, плоскостей, малыхъ плоскихъ объемовъ, заполненныхъ плотными богатѣйшими красками, контролировался глубоко-развитымъ и тонкимъ ин-

*) Сохранившіяся росписи на алтарныхъ столбахъ церквей въ Волотовѣ и въ Ковалевѣ близъ Новгорода, въ ц. Ѳеодора Стратилата и т. д. показываютъ, что иконостасы въ XIV в. были не высоки, возможно, что въ два или три только тябла, или яруса. См. Г. Д. Филимоновъ, церковь Св. Николая Чудотворца на Липнѣ, близъ Новгорода. „Вопросъ о первоначальной формѣ иконостасовъ въ русскихъ церквахъ“. М. 1859 г.

Михаилъ Архангелъ. Новгородъ. XIV в. Собр. С. П. Рябушинскаго.

стинктомъ живописца. На первомъ мѣстѣ стояла забота о пластическомъ выраженіи архитектурнаго плана, а не о правильности примѣненія закона линейнаго сокращенія массъ либо анатоміи человѣка.

Кстати сказать, новгородскимъ мастерамъ была извѣстна система обратной перспективы, по которой глазъ художника служитъ мѣстомъ, гдѣ сходятся линіи, точкой, куда онѣ бѣ-

гутъ, опредѣляя величину сокращающихся реберъ. Какъ разъ обратно тому, что требуетъ перспектива, построенная на геометрическихъ началахъ. На иконахъ болѣе удаленное ребро сокращающагося дома, престола, ларца длиннѣе передняго, какъ болѣе удаленное отъ точки схода въ глазу. Но надо замѣтить, что древній мастеръ пользуется обратной перспективой не потому, что онъ не знаетъ перспективы геометрической. Первая служитъ ему въ цѣляхъ дать большій объемъ, не математическое представленіе о массѣ, а реальное ощущеніе ея*).

Аллегорія, литературный разсказъ и сюжетъ не отвлекали вниманія новгородскаго мастера лучшей поры. Любая фигура или цѣлыя группы святыхъ, часто чудесно-компактныхъ и сомкнутыхъ говорятъ прежде всего нашему *пластическому* аппарату воспріятія, а не литературно-повѣствовательному. Хорошая икона будитъ въ насъ волненіе прежде всего, а не повѣствуетъ словами объ извѣстныхъ исторіяхъ и происшествіяхъ. Печаль, радость, восторгъ старый иконникъ инстинктивно стремился передать не соотвѣтственной жестикуляціей рукъ, не раскрытыми устами, „истеричными" глазами персонажей, не *словомъ*, а живописно-пластическими средствами: *красками и построеніемъ*. Какъ часто новгородская икона сіяетъ радостью, переливается восторгомъ въ струящихся пѣвучихъ краскахъ, въ свободномъ теченіи линій, въ ритмичномъ колебаніи силуэтовъ святыхъ, палатъ, животныхъ и разныхъ предметовъ. Лучшія иконы новгородскаго письма такъ бѣдны развитіемъ внѣшнихъ событій и такъ богаты внутреннимъ содержаніемъ *пластическаго дѣйствія*. Инстинкту, желанію и побужденію живописца данъ полный просторъ, свобода и увлеченіе.

Богатство и пышность украшенія храма достигалась прежде всего краской. Ею особенно умѣло и любовно пользовались Ѳеофанъ Грекъ, Рублевъ, оба Діонисія и другіе славные древніе художники. Живопись почиталась священнѣйшимъ дѣломъ, хваленіемъ Бога. Поэтому новгородскія иконы лучшаго періода совсѣмъ лишены серебряныхъ ризъ и окладовъ. Въ это время лишь фонъ иконы иногда закрывался басмой, иначе „кузнью". (Матерьялъ кованаго серебра при сопоставленіи съ красками усиливаетъ ихъ природу и свойство). Древній глазъ цѣнилъ

---

*) Читатель можетъ въ этомъ самъ убѣдиться, начертивъ, напр., книгу съ расходящеюся перспективой, а рядомъ—съ геометрической. Разница между двумя перспективными пріемами будетъ весьма наглядной и очевидной.

ничѣмъ неперебиваемый цвѣтъ. Позже, въ эпоху строгановскихъ, московскихъ, а особенно царскихъ писемъ фонъ иконы почти сплошь закрываютъ тяжелой броней блистающихъ ризъ и окладовъ (начиная съ конца XVI в.). Отнынѣ вообще полнота силуэтныхъ формъ замѣнятся самодовлѣющимъ мелкимъ узоромъ, графичностью вохристаго цвѣта; просторъ и раздвинутость композиціи—ея тѣснотой; краски, особенно пурпурныя, огненно-красныя, характерныя для новгородской иконы, потеряютъ свою былую ясность и звучность.

Потухла колористическая радость. На волю художниковъ-иконописцевъ наложенъ какой-то контроль, убившій впослѣдствіи окончательно первоначальныя стремленія древнихъ мастеровъ создать произведенія „чудны зѣло". Вниманіе московскихъ живописцевъ подъ вліяніемъ многихъ причинъ будетъ занято другими задачами и побужденіями. Духъ государственности и государственной церковности заставитъ ихъ

Страшный судъ. Деталь. Новгородъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

работать аллегоріей, разсужденіемъ, богословскими трактатами. Красочное видѣніе-образъ перейдетъ въ графическіе религіозные сюжеты. Зритель будетъ изъ нихъ вычитывать и узнавать богословское ученіе, а не преображаться искусствомъ. Икона получитъ служебное значеніе, какъ иллюстрація опредѣленнаго вѣроисповѣданія, какъ принадлежность обряда, а не искусства.

Связь Москвы и областей, на почвѣ которыхъ выросла строгановская школа, съ Востокомъ (она представляетъ вѣтвь новгородскихъ писемъ позднѣйшаго происхожденія—второй половины XVI в.), повлечетъ за собою наплывъ въ русскую иконопись индійскихъ и персидскихъ вліяній. Восточная пышность, фантастическая орнаментальность нарушатъ первоначальную чистоту новгородскихъ живописныхъ пріемовъ, поколеблютъ западную стройность, которая сильнымъ элементомъ присутствуетъ въ византійскомъ искусствѣ послѣдняго Возрожденія, откуда пошла новгородская иконопись. Восточная узорная линія будетъ рости и заполнять собой построеніе; она пріобрѣтетъ назначеніе быть элементомъ орнамента, плетенія, а не разработаннымъ очеркомъ, описью живописнаго силуэта, который новгородскіе мастера обрабатывали то съ величайшимъ размахомъ, упругостью, то нѣжно и трепетно, подобно Симоне Мартини.

Изумительныя евангелія изъ собранія И. С. Остроухова—Новгородское 1500 г. и Строгановское 1580—1610 гг.—вскрываютъ глубокую разницу не только въ пріемахъ двухъ направленій русской иконописи. Оба евангелія первоклассной работы и рѣдкой сохранности. Съ огромнымъ декоративнымъ чутьемъ сдѣланы лицевые листы, „заставицы“, заглавныя буквы, концовки, на отдѣльныхъ листахъ даны превосходныя изображенія четырехъ евангелистовъ. Насколько строгановецъ по восточному фантастиченъ и пышенъ, точно „персюкъ“ изысканъ, искусенъ и тонокъ въ причудливо-странныхъ плетеніяхъ, гдѣ маленькія фигуры евангелистовъ имѣютъ видъ орнаментальнаго придатка,—настолько новгородецъ по западному монументаленъ, строенъ, величаво-спокоенъ и простъ въ цвѣтовыхъ сочетаніяхъ. Какъ совершенно положены краски—прозрачныя, чудесно-ясныя, сильной и смѣлой гармоніи!... *).

*) Въ Казанскомъ каѳедральномъ соборѣ хранится знаменитое Ефремово Евангеліе 1606 г., по стилю близкое къ Строгановскому Евангелію Остроуховскаго собранія, „напечатанное въ Москвѣ мастерствомъ Анисима Михайлова и украшенное Пареѳніемъ“ государевымъ мастеромъ. (П. Дульскій. Памятники казанской старины. Казань. 1914 г.).

Св. Борисъ и Глѣбъ. Новгородъ. XIII в., Собр. А. В. Морозова.

IV.

Новгородъ.

Столицѣ сѣверной русской республики, повидимому, надо отвести первостепенную роль въ созданіи главныхъ основъ и отличительныхъ чертъ нашего древняго искусства. Господинъ Новгородъ Великій былъ могучъ и силенъ не только въ торговыхъ и въ политическихъ дѣлахъ. Его архитектура и живопись являются лучшими безмолвными, но яркими и краснорѣчивыми свидѣтелями *творчества* знаменитаго города.

Могущество Великаго Новгорода и теперь можно ярко почувствовать даже съ внѣшней стороны въ томъ удивительномъ комплексѣ памятниковъ, широкой панорамой окружающихъ городъ. Его волнующій образъ особенно живо рисуется весной въ половодье. Мутный желтѣющій Волховъ широкимъ просторомъ покрываетъ луговую равнину. Упругіе квадраты громадныхъ, коричневатыхъ парусовъ несутъ тяжелыя баржи. Пристани точно затянуты сѣткой изъ пестрыхъ судовъ. На сѣромъ далекомъ горизонтѣ одиноко и четко бѣлѣютъ силуэты церквей Волотова, Ковалева, бывшаго Ситецкаго монастыря. Ближе, словно стражи, на островахъ обступили Спасъ-Нередица, Рюриково Городище, Юрьевъ монастырь съ чудеснымъ древнимъ соборомъ. Рѣдко какой городъ въ Россіи такъ живо сохранилъ еще связь съ окрестными пригородами, оставшіеся одинокіе памятники которыхъ готовы воскресить картину жизни единственной въ своемъ родѣ республики *).

Вернемся къ древнему Новгороду. Насколько онъ обязанъ былъ рано расцвѣтшей художественной культурѣ Владиміро-Суздальскаго княжества, такъ трагически оборвавшейся татарскимъ нашествіемъ—это вопросъ можетъ не такъ уже ближайшаго времени: когда изъ огромныхъ живописныхъ богатствъ конкретно выдѣлятся тѣ или другія произведенія *дѣйствительно* владиміро-суздальскихъ художниковъ. Также остаются пока смутными и неясными несомнѣнно существовавшія взаимоотношенія Новгорода съ Кіевомъ въ эпоху XI-XII вв., и особенно Византіи, въ періодъ XIII-XIV вв.

Не подлежитъ только никакому сомнѣнію одно важное обстоятельство. Вліянія близкихъ и далекихъ культуръ, съ которыми Новгородъ сталкивался въ силу религіозныхъ, экономическихъ и политическихъ условій, рано, начиная съ конца XIII столѣтія, спаялись въ опредѣленное органическое

---

*) Эту связь пощадили вѣка. Отцы современнаго губернскаго Новгорода, жадные капиталисты, „пекущіеся о благахъ отечества“, однимъ взмахомъ пера своихъ инженеровъ хотятъ порвать эту связь, отрѣзавъ восьми саженной(!) желѣзнодорожной дамбой всю пріильменскую сторону отъ Новгорода: Юрьевъ монастырь, Рюриково Городище, древнѣйшую колыбель государства, Спасъ-Нередицу, почва котораго будетъ буквально сотрясаться мимо бѣгущими поѣздами. Можно было спроектировать дорогу съ сѣверной стороны города безъ всякаго ущерба для „прогресса“, государства и цѣлой серіи важныхъ историческихъ памятниковъ. Дамба будетъ вѣчнымъ укоромъ тому, кто могъ предотвратить это варварство.

цѣлое, имя которому—*новгородское искусство*. Стихійная народная мощь создала на основѣ старшихъ культуръ свое, опредѣленно-индивидуальное искусство, физіономія котораго съ каждымъ днемъ становится конкретнѣе и ярче.

Должно замѣтить, что со времени переоцѣнки новгородскаго искусства, особенно иконописи, терминъ *новгородская икона* сталъ какъ бы синонимомъ всего выдающагося и замѣчательнаго въ области русской иконы. Ближайшее знакомство съ лучшими памятниками нашего древняго искусства позволяетъ намъ выдѣлить изъ большого числа „новгородскихъ иконъ" опредѣленныя группы произведеній не новгородскаго происхожденія, мало того, конкретно опредѣлить значеніе и рамки близкаго, родственнаго Новгороду, но вполнѣ индивидуальнаго центра.

Предпринятая мною съ этими цѣлями поѣздка въ Новгородъ и Псковъ многое выяснила. Кромѣ огромнаго художественнаго наслажденія, я вынесъ болѣе конкретное знакомство со стилемъ и пріемами новгородскихъ художниковъ, что дало возможность указать на новыя интересныя грани въ нашемъ древнемъ искусствѣ и что не позволяетъ теперь такъ легко, выражаясь грубо, сваливать въ одну кучу разнохарактерныя произведенія, хотя бы одинаково высокаго достоинства.

Обслѣдуя иконы на мѣстахъ, часто вплотную на высокихъ подмосткахъ и лѣстницахъ, пристально всматриваясь въ общую физіономію новгородскаго искусства, такъ планомѣрно и органически развивавшагося по тремъ направленіямъ: архитектуры, монументальной фресковой живописи и станковой живописи иконы, можно подмѣтить индивидуальныя черты. При чемъ даже разность вѣковъ не играетъ существенной роли. Будь то строго каноничная тема или свободная трактовка житійнаго характера—всюду ясно и отчетливо проглядываетъ лицо новгородскаго художника. Мѣняется скорѣе качество и добротность работы, чѣмъ природныя, основныя черты.

Изъ цѣлаго комплекса чертъ древне-русскаго искусства, общая характеристика котораго дана была въ предыдущей главѣ, надо выдѣлить слѣдующія типическія черты мастеровъ славнаго города.

Монументальность, размахъ и простота концепціи, находившаяся въ такомъ взаимномъ и близкомъ родствѣ съ архитектурной концепціей церквей и соборовъ, эпическая ширь и суровость образа, лаконизмъ и сдержанность жестовъ, движе-

Св. великом. Георгій. Новгородъ. XIII в. Собр. А. В. Морозова.

ній, увѣренность и необычайная *свобода* живописнаго выраженія даже при каноничности темъ—вотъ индивидуальныя черты новгородскаго искусства.

Соотвѣтственно общему духу и направленію новгородской школы ея формы, языкъ выразительности: композиція, краски, ихъ отношенія и гармонизація, общій стиль и трудно передаваемый словами оттѣнокъ его—все пріобрѣтаетъ вполнѣ индивидуальный отпечатокъ, свойственный только художникамъ новгородской республики.

* *

Столица, пережившая столько трагическихъ событій, народныхъ волненій, несчастій и бѣдствій, страшныхъ пожаровъ, грабежей и ужасныхъ погромовъ Москвы, хранитъ еще у себя множество первостепенныхъ памятниковъ древняго искусства.

Наша вопіющая художественная (только ли художественная?) некультурность вообще, полное небреженіе, а главное, *непониманіе настоящихъ произведеній искусства*, весьма неблагопріятныя атмосферическія явленія и церковныя условія, къ счастью, не все погубили. Многое, безспорно, уже окончательно утеряно. Въ амбарахъ, кладовыхъ, на колокольняхъ, въ темныхъ углахъ подцерковій гніютъ и сгнили уже, можетъ (почемъ знать?), лучшія созданія иконописи, осыпались фрески, замазаны темнымъ реставраторомъ по указкѣ людей знающихъ, но не чувствующихъ искусства, важнѣйшія росписи, увезено много иконъ за границу *). Но древнее искусство было такъ интенсивно, мощно и капитально, что даже при такихъ условіяхъ уцѣлѣли многія произведенія первоклассныхъ художниковъ. Эти произведенія ждутъ культурной руки, любви и настоящаго пониманія...

Новгородскія церкви, удивительныя созданія архитектуры, гдѣ все такъ просто, порой примитивно, логично и выразительно, гдѣ монументальность, свобода и сила концепціи рождалась исключительно *творческимъ* умѣньемъ строить, соотносить, уравновѣшивать массы, оттѣнять ихъ значеніе едва замѣтнымъ узоромъ, смягчающимъ ихъ суровую строгость, укрыли иконы, такъ чудесно гармонирующія съ внутренней сутью и логикой новгородскаго зодчества.

Иконостасъ, который пріобрѣлъ въ русскомъ храмѣ исключительное значеніе къ концу XIV и началу XV вв., разработанъ самостоятельно новгородскими мастерами съ глубокимъ пониманіемъ пространства и мѣста.

Во многихъ новгородскихъ церквахъ и церковкахъ отлично еще сохранились неразрозненные первоначальные иконостасы даже въ два и три яруса.

Мы не пойдемъ прежде, какъ обычно полагается, въ древнѣйшій соборъ Софіи (1145 г.), одно изъ созданій міровой архитектуры, гдѣ отъ первыхъ, повидимому, интереснѣйшихъ

*) Проѣздомъ черезъ Берлинъ въ 1911 г. я видѣлъ въ витринахъ антикварныхъ магазиновъ русскія иконы.

фресокъ остались небольшіе фрагменты (св. Константинъ и Елена на южной паперти), гдѣ такъ оскорбительны „реставраціи“ и „поновленія“, гдѣ иконы главнаго иконостаса забронированы мишурнымъ золотомъ и серебромъ.

Наиболѣе художественное и настоящее впечатлѣніе русскаго древняго храма, какъ это ни странно, мы вынесемъ изъ наиболѣе заброшенныхъ и порой совершенно оставленныхъ церквей. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, окаймленныхъ лугами, зеленѣющими нивами и огородами, въ трибунахъ слышенъ шумный крикъ галокъ, ровныя стѣны свѣтятся узкими щелями-пролетами удлиненныхъ окошекъ, иконостасъ, вытекающій своими мѣрами изъ общихъ пропорцій, стоитъ невысокой живописной стѣной, прямо и торжественно заканчивающейся ярусомъ пророковъ съ иконой „Знаменія“ Пресвятыя Богородицы.

Бѣдность и скромность небольшихъ приходовъ не позволила „обновить“, т.-е. сплошь переписать иконостасы, изуродовать ихъ „украшеніями“ и позолотой.

Въ ц.ц. Рождества Богородицы на Молотковѣ на Торговой сторонѣ, св. Власія и Петра и Павла на Софійской сторонѣ мы увидимъ типичные новгородскіе иконостасы ранняго происхожденія, даже съ расписными, хорошо сохранившимися тяблами. Нѣсколько мрачныя и темныя отъ побурѣвшей олифы, алтарныя стѣны иконъ производятъ импозантное впечатлѣніе размаха и умѣнья соразмѣрить фигуры съ опредѣленными мѣрами зданія.

Наиболѣе древній иконостасъ—въ ц. Рождества Богородицы. Чудесный чинъ деисуса, на доскахъ котораго строго и монументально поставлены сравнительно приземистыя фигуры съ маленькими, неподвижно запечатлѣнными руками, вѣроятно, середины XV в. Въ поясѣ праздниковъ особенно интересны: „Распятіе“, „Положеніе во гробъ“, „Воснесеніе“. На столбахъ развѣшены отдѣльныя доски пророческаго чина съ короткими фигурами хорошей работы. Въ ярусѣ мѣстныхъ иконъ обращаютъ вниманіе громадныя изображенія Тихвинской (въ житіи) и Ерусалимской Божіей Матери, повидимому, замѣчательныя, но сильно записанныя иконы.

Въ ц. св. Власія на Софійской сторонѣ хорошо сохранились чины, кромѣ мѣстныхъ иконъ. Высокія, стройныя, съ большимъ чутьемъ монументальности развернутыя фигуры съ мощными, крѣпко поставленными головами выдаютъ конецъ XV в. Особенно удивляетъ величавая голова съ пышной круглой боро-

дой Григорія Великаго, суроваго апостола Павла съ мудрой, тяжело поникшей головой и волнистыми прядями развивающейся бороды.

Въ превосходномъ чинѣ праздниковъ особенно интересны съ велюмомъ „Рождество Богородицы“, гдѣ изображены два момента: Рождество и умиленіе Іоакима и Анны, какъ въ аналогичной иконѣ С. П. Рябушинскаго, „Положеніе во гробъ“ гдѣ привлекаетъ вниманіе необычная композиція: къ тѣлу Христа во гробу, прямо и низко поставленному, глубоко приникли согнутыя дугами Богоматерь, Іоаннъ Богословъ и др., между ними въ середкѣ помѣщенъ одинокій высокій силуэтъ Маріи Магдалины, поднятыя руки которой завершаютъ интересно задуманную композицію. Такое построеніе придаетъ иконѣ рѣдкій и сильный характеръ. Печальное событіе евангельской драмы художникъ перевелъ на свой языкъ живописной пластики.

Въ замѣчательной иконѣ „Жены Мироносицы“ изъ того же пояса праздниковъ любопытна концепція. Передъ гробомъ, поставленнымъ параллельно краю доски, положены тоже параллельно два спящіе юноши-воины; справа ровно посаженъ ангелъ въ бѣлыхъ блистающихъ ризахъ, за гробомъ — Жены Мироносицы, одна изъ нихъ ближе къ полю иконы, другія стоятъ отдѣльной чудесно-компактною группой надъ самой серединой гроба; въ прогалинѣ горокъ съ двумя чернѣющими разсѣлинами изображена фигура Христа.

Въ алтарѣ, у самаго иконостаса, виситъ узкая любопытная доска съ тремя святыми, изображенными въ одномъ вертикальномъ ряду*).

Въ ц. Женъ Мироносицъ, что на Ярославлевомъ дворищѣ, какимъ-то чудомъ уцѣлѣла мѣстная огромная икона. Повидимому, къ ней не прикасалась совсѣмъ рука реставратора. Свѣтлыхъ и ясныхъ красокъ, мощного выраженія, какъ будто монолитная доска производитъ сильное монументальное впечатлѣніе. Концепція иконы весьма напоминаетъ аналогичную доску въ ц. св. Власія, отмѣченную выше.

На фонѣ громоздящихся, какъ бы витыми вершинами-пиками горокъ слѣва травянисто-зеленыхъ, справа охряно-свѣтлыхъ и теплыхъ написано: въ прогалинѣ, частью закрытой басмой, Христосъ, за розовымъ гробомъ удивительнаго оттѣнка,

---

*) Икону слѣдовало бы взять въ Епархіальный музей.

Жены Мироносицы. Новгородъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

поставленнымъ наискось, Жены Мироносицы, за ними розоватыя низкія стѣны. Пять фигуръ сомкнуты въ одну общую компактную массу, шестая изображена отъединеннымъ силуэтомъ. Низкорослый, круглящійся ангелъ въ бѣлыхъ блистающихъ ризахъ, широко расчерченныхъ по складкамъ голубовато-зеленымъ рисункомъ, грузно посаженъ съ высокимъ киноварнымъ жезломъ въ лѣвой рукѣ. Ризы его, какъ и гробъ оттѣнены черной пещерой. Спереди гроба и сзади на горкахъ посажены двѣ крупныя травы простого вѣтвленія.

Суровое, особенное выраженіе ликовъ, грузность фигуры, компактность конструкціи тѣла, особая монументальность ико-

ны, своеобразное широкое письмо и сохранность интенсивнѣйшихъ красокъ—всѣ эти качества придаютъ исключительный характеръ этой рѣдкой иконѣ ранняго XV в. Повидимому, хороши праздники, деисусъ, пророки, но они всѣ сплошь переписаны. Въ алтарѣ находятся отдѣльныя интересныя доски деисуснаго чина. Рѣзной и тонкой работы деревянныя царскія двери усиливаютъ интересъ къ этой грузной, массивной и тѣсной церкви, построенной въ 1445 г. и передѣланной на „старой основѣ", по выраженію лѣтописца, въ 1510 г. Очевидно, икона „Женъ Мироносицъ" написана одновременно съ первозданной церковью. (См. воспроизв. иконы схожаго стиля ст. 52).

На той же Торговой сторонѣ на окраинѣ, на самомъ берегу Волхова, куда упирается древній валъ города, стоятъ неподалеку другъ отъ друга двѣ церкви: совсѣмъ миніатюрная, съ чудесной трибуной ц. Іоанна Богослова, вся въ зелени сада, другая пятиглавая, большая съ двумя этажами ц. Бориса и Глѣба. По основанію древняя (1377 г.), нѣсколько разъ горѣвшая и возобновлявшаяся, она до сихъ поръ хранитъ въ себѣ рядъ первоклассныхъ иконъ.

Особенно рѣдкая доска св. первомучениковъ князей Бориса и Глѣба, вставленная въ житійный поясъ изображеній не очень давняго происхожденія и не перваго качества. Доска крупныхъ размѣровъ (28 в. × 22 в.), не чищенная и хорошей сохранности, хотя съ потемнѣвшей олифой.

Святые князья изображены верхами — рѣдкость, замѣтимъ, въ иконописаніи, какъ рѣдко, обратно, пѣшее изображеніе Георгія Побѣдоносца. Въ сине-голубомъ корзнѣ, въ красной, опушенной соболемъ шапкѣ, Глѣбъ посаженъ на оранжевой масти коня, Борисъ, одѣтый въ киноварное корзно, брошенное книзу прямыми энергичными складками, изображенъ на оливково-зеленомъ конѣ. Массивныя, толстыя ноги коней съ кольцевыми золотыми украшеніями на голеняхъ ступаютъ грузно, тяжело по полю оливковыхъ горокъ. (Безкостныя морды коней совсѣмъ напоминаютъ аналогичныя формы волотовской фрески гдѣ скачутъ верхами волхвы: („Рождество Христово" на южной сторонѣ (1363 г.).

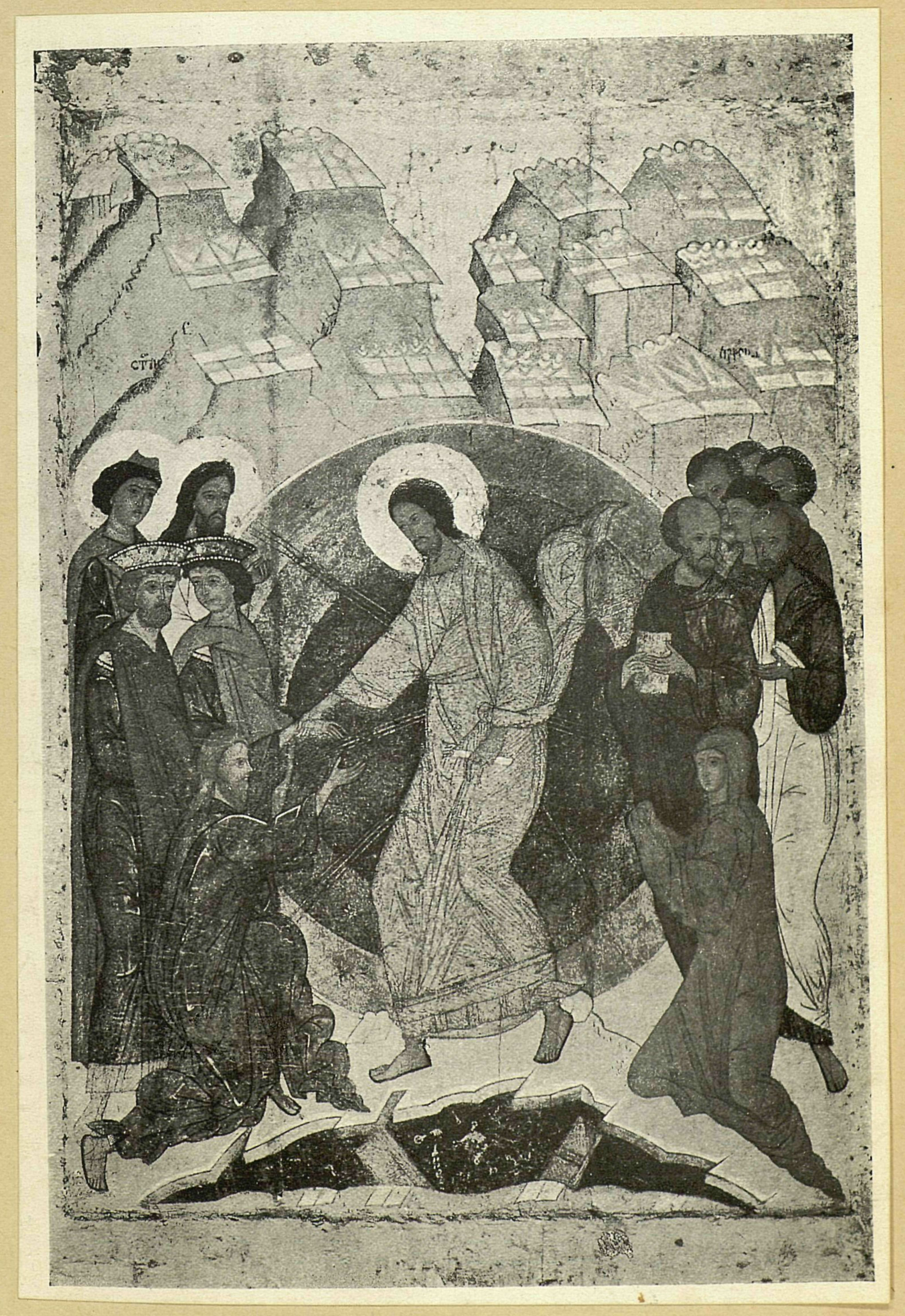
Передняя фигура Бориса показана въ богатомъ греческомъ костюмѣ. На князѣ желто-оранжевыя латы съ позолотой, изумруднаго цвѣта сорочка и коричневыя ногавицы. Нога задвинута въ своеобразное стремя въ видѣ греческой дельты съ низко опущенными концами. Въ отверстіяхъ басмы, закрываю-

щей свѣтъ, горятъ киноварно-огненнымъ цвѣтомъ копьевыя флажки. Киноварная тонкая упряжь обведена золотымъ ободкомъ. Удлиненные лики темнаго побурѣвшаго вохренія сильно моделированы. Энергично написанная икона, надо полагать, современна основанію церкви. Дѣйствительно, въ ней налицо многія черты, характерныя для XIV в.

Тамъ же на паперти, съ лѣвой стороны, виситъ колоссальная доска (3 ар. × $2^1/_2$ ар.) въ чудесной старой басмѣ „Благовѣщеніе“ съ фигурами во весь ростъ Дѣвы Маріи и Архангела Гавріила. Интересная икона, темная, но мало записанная.

Въ нижнемъ храмѣ, въ ряду мѣстныхъ иконъ, стоитъ исключительной цѣнности огромный образъ Іерусалимской Божіей Матери. Къ большому сожалѣнію, онъ недавно пострадалъ отъ варварской чистки поташомъ неумѣлаго мѣстнаго реставратора, по дешевизнѣ приглашеннаго батюшкой. Правда, икона еще совсѣмъ не испорчена. Первостепенной фактуры ясное, компактное вохреніе съ опредѣленно киноварными румянцами и полными губами, оттѣненными киноварью. Вишнево-красный мафорій съ ярко-розовой исподью удивительно хорошо сочетается съ синимъ хитономъ. Младенецъ Спаситель въ свѣтлой рубашкѣ съ цвѣтными изящными мушками. Формы ликовъ глубоко моделированы. На правомъ вискѣ подъ глазомъ сочно положены на свѣтлой оживкѣ движки.

Въ алтарѣ верхняго храма находятся двѣ интересныя доски, пока темныя и не чищенныя, но, повидимому, отличной сохранности: „Сошествіе во адъ“ („Воскресеніе Христово“), съ охряными горками, написанными широкими оттѣненными плоскостями. Въ черной разсѣлинѣ изображенъ сатана. Правая группа праведниковъ свѣжей сохранности. Икона, вѣроятно, начала XV в. (Въ Собр. А. В. Морозова есть аналогичная икона, ст. 55). На лѣвой сторонѣ абсиды находится почти того же размѣра доска „Іоаннъ Предтеча“ въ житіи. Нѣкоторыя клейма весьма интересны по замыслу и свободному движенію фигуръ. Въ „Рождествѣ“ одна изъ служанокъ, стоящихъ у ложа, изображена съ опахаломъ, въ „Крещеніи“ въ зеленой водѣ Іордана показаны плавающія рыбы; въ другихъ клѣткахъ бѣлыя ризы искусно расчерчены прорисью и обведены киноварной каймой. Особенно удивляетъ послѣдняя сцена, гдѣ воинъ въ зеленой короткой туникѣ и киноварномъ плащѣ высоко съ розмахомъ занесъ длинный мечъ надъ согбеннымъ Предтечей. На аркѣ случайно повѣшена, по видимому, хорошая



Воскресеніе Христово. Новгородъ. Нач. XV в. Собр. А. В. Морозова.

икона „Божія Матерь на тронѣ“ ясныхъ красокъ, удлиненныхъ пропорцій, тонкой посадки и мягкаго выраженія *).

* *

Одно изъ чудесныхъ созданій новгородской архитектуры ц. Петра и Павла на Софійской сторонѣ, построенная въ 1406 г., теперь заросшая высокой травой, ветхая, изуродованная пристройками, на диво хранитъ капитальныя произведенія нашихъ древнихъ художниковъ. Почти всѣ иконы конца XV и начала XVI в.

Превосходный деисусный чинъ, праздники и огромныя мѣстныя иконы — весь иконостасъ представляетъ исключительное и рѣдкое явленіе. Новгородское Общество любителей древностей предприняло расчистку всего иконостаса, поручивъ своему члену А. И. Анисимову наблюдать за капитальной работой. Въ концѣ 1913 г. П. И. Юкинъ, сравнительно молодой еще реставраторъ, началъ промывать и расчищать иконостасъ, и къ августу 1914 г. были готовы слѣдующія иконы: двѣ доски въ деисусномъ чинѣ, три въ ярусѣ праздниковъ, двѣ мѣстныя иконы, сѣверныя царскія двери и половина огромной доски „Хвалите имя Господне“, висящей на сѣверо-западномъ столбѣ.

Судя по начальнымъ работамъ, г. Юкинъ отличный мастеръ расчистки, хорошо владѣющій секретомъ раскрывать безъ искаженій древнюю живопись, а главное, безкорыстно и беззавѣтно любящій свое дѣло. Съ его работами мы еще встрѣтимся.

Высокія фигуры деисуса поставлены съ тѣмъ особымъ новгородскимъ ритмомъ склоненія, которое говоритъ объ огромномъ чутьѣ русскаго мастера связывать въ одно монументальное цѣлое отдѣльныя изображенія. Въ лицахъ суровое, но мягкое величіе, въ поворотахъ и сгибахъ торжественная важность и сдержанность, въ движеніяхъ рукъ спокойная медленность. Драпировки согласованы крупными цвѣтовыми массами. Какъ показываетъ расчищенная превосходная доска съ Дмитріемъ Солунскимъ — краски плотной фактуры, яркія, но замѣчательно приведенныя къ общему единству и цѣльности. Ни одному цвѣту нѣтъ предпочтенія — результатъ серьезнаго и глубокаго пониманія живописи. Какъ особенность письма — интересно полное отсутствіе пробѣлки одеждъ.

---

*) Всѣ три иконы хорошо было бы взять въ Епархіальный музей и осторожно расчистить.

Въ ярусѣ праздниковъ привлекаетъ вниманіе расчищенная доска „Вознесенія“ съ розовыми горками мягкаго тона, густо-вишневыми одеждами и бѣлыми ризами ангеловъ, чудесно и сильно чеканящихъ силуэтъ Богоматери. Отмѣтимъ характерную черту новгородскихъ мастеровъ и въ этой иконѣ. Апостолы спокойно взираютъ на происходящее событіе и не выражаютъ своихъ эмоцій бурными порывами.

Судя по краскамъ и трактовкѣ горокъ, возможно, что одинъ и тотъ же мастеръ написалъ поразительную мѣстную икону Петра и Павла огромныхъ размѣровъ ($36\frac{1}{2}$ в. $\times$ $26\frac{3}{4}$ в.) съ двойной выемкой и восемнадцатью клеймами, гдѣ съ первостепеннымъ искусствомъ изображено житіе великихъ апостоловъ.

Объ этой иконѣ надо писать отдѣльную книгу. Къ сожалѣнію, сейчасъ я не могу говорить болѣе подробно о многомъ, что здѣсь я нашелъ интереснаго.

Вся икона, приведенная къ удивительному композиціонному единству при самостоятельной цѣльности клеймъ, — тотъ же храмъ въ зодчествѣ: всѣ части, равно интересныя, участвуютъ въ общемъ колористическомъ и архитектурномъ впечатлѣніи. Единству построенія отвѣчаетъ единство и завершенность красочной композиціи. Эти два качества выдаютъ опытную руку Божіей милостью древняго художника.

Средникъ выше аршина вмѣщаетъ мощной конструкціи фигуры апостоловъ. Петръ въ свѣтло-желтомъ гиматіи (охра, разведенная бѣлилами) и зеленомъ хитонѣ, Павелъ въ мумійно-чернелевомъ гиматіи плотной покладки и зеленомъ другого оттѣнка хитонѣ — изображены на розово-желтомъ свѣту и темно-зеленой поземи. У Павла въ рукахъ развернутое съ бѣлыми листами Евангеліе, у Петра въ видѣ воронки свитокъ. Видно, какъ художникъ писалъ средникъ: сдерживаясь и стараясь передать все величіе и чистоту христіанскаго образа.

Въ клеймахъ онъ даетъ себѣ волю, свободу наблюденія, выбора жизненныхъ образовъ, костюмовъ, архитектурнаго стафажа, красокъ, движеній и ритма. Весьма любопытно, что клейма верхняго и нижняго ряда высокихъ удлиненныхъ пропорцій, боковыя почти строго квадратныя. Это вноситъ въ икону богатство формъ и пропорцій.

Въ третьемъ и четвертомъ клеймѣ верхняго ряда взято море интенсивнымъ индигово-синимъ цвѣтомъ почти во всю величину клейма. Снизу пропущена лишь узкая полоска земли. Въ синь моря, подернутую бѣлыми дугами-волнами,

Іоаннъ Предтеча. XIV в. Собр. П. С. Уваровой.

влиты бѣлые крупные, почти симметрично расположенные квадраты большихъ парусовъ. Окрашенные въ темно-вишневый цвѣтъ корабли полны людьми. Нѣкоторые изъ нихъ въ киноварныхъ одеждахъ. Особымъ новымъ духомъ отмѣчена царская фигура въ своеобразной высокой шляпѣ съ острыми, поднятыми кверху концами. Остальныя три клейма, одно посрединѣ съ киноварно-краснымъ престоломъ, два по бокамъ — дополняютъ другъ друга и строятся въ цѣльную ленту.

Горки, какъ и костюмы, сдѣланы съ большимъ разнообразіемъ красокъ и пониманіемъ ихъ отношеній. Удивительнаго оттѣнка розовыя, жемчужныя, изумрудно-зеленыя, пепельно-сѣрыя, цвѣта дикаго камня и т. д. Костюмы: цвѣтные хитоны, бѣлыя рубашки, золоченые военные доспѣхи, широкіе киноварные гиматіи, одни расчерчены рисункомъ и голубоватою

прорисью, другіе вылѣплены краской. Линейная пробѣлка волосъ, одеждъ и палатъ, маленькіе движки на лбу, на вискахъ подъ глазами сдѣланы тонкой, искусной рукой.

Многія дѣйствующія лица поражаютъ новымъ духомъ концепціи и силой живописной пластики. Въ эпизодѣ исцѣленія необычайно жизненны фигуры сухорукаго, который приползъ къ постели апостола, дѣйствительно, человѣка съ уродливыми больными руками и какого-то юноши въ видѣ пастуха, стоящаго впереди сухорукаго на деревянной колодкѣ. Пастухъ изображенъ въ деревенскомъ южномъ костюмѣ въ фетровой своеобразной коричневой шляпѣ, въ зеленоватой легкой туникѣ, расчерченной прорисью, въ желтыхъ штанахъ и красномъ киноварномъ оплечьѣ. Пластика лицъ, вохренныхъ оливковымъ цвѣтомъ и моделированныхъ сильными переходами, — рѣдкая по новому духу и жизненности; при чемъ жизненныя яркія наблюденія художникъ вводитъ *въ сферу настоящаго искусства*. Въ сценѣ мученій широкоплечіе римскіе воины совсѣмъ ренессанскаго характера и типа фигуры. Въ погребеніи съ глубокимъ чувствомъ изображена длинная группа оплакивающихъ и хоронящихъ тѣло великаго апостола.

Рядомъ стоящая мѣстная икона Божіей Матери тоже расчищенная, чуть побольше размѣрами, заставляетъ предположить, что весь иконостасъ по расчисткѣ будетъ однимъ изъ самыхъ примѣчательныхъ явленій въ новгородскомъ искусствѣ.

Въ сѣверныхъ дверяхъ, написанныхъ, какъ будто нѣсколько позже другихъ иконъ, замѣчательна фигура въ нижнемъ символическомъ изображеніи тщеты человѣческой, гдѣ надъ скелетомъ, положенномъ въ гробъ, склонились монахи. Особенно интересенъ среди нихъ своей широкой пластикой лица и движеніемъ торса монахъ въ мумійно-красномъ куколѣ и черной глубокаго тона хламидѣ.

* *

Мы покинемъ рѣдкую, такъ глубоко впечатляющую церковь Петра и Павла, гдѣ на паперти сохранились фрагменты утраченныхъ фресокъ, и перейдемъ къ иконѣ Ѳеодора Стратилата изъ знаменитой церкви имени того же святого, гдѣ съ 1908 г. начали открывать приписываемыя Ѳеофану Гречину фрески.

Изумительную икону, временно перенесенную въ ц. св. Никиты, что на той же Торговой сторонѣ, гдѣ находится и ц. Ѳеодора Стратилата, безусловно, надо отнести къ той же эпохѣ

конца XV в., написанную можетъ на три, четыре десятка лѣтъ раньше иконы Петра и Павла. За это говорятъ многія данныя, какъ въ отношеніи сходства и тождества стиля иконъ, такъ и его расхожденія.

Благодаря инціативѣ Новгородскаго Общества любителей древностей, съ „Θеодора Стратилата" снятъ новый, не хорошій окладъ, а въ 1914 г. въ его первой половинѣ была произведена П. И. Юкинымъ отъ фирмы Г. О. Чирикова удачная расчистка иконы.

Громадная, хорошо сохранившаяся доска почти тѣхъ же размѣровъ, характера выемокъ, той же тонкой бѣлой холстины подъ левкасомъ, какъ и въ иконѣ Петра и Павла, является однимъ изъ самыхъ удивительныхъ памятниковъ новгородской иконописной живописи.

Въ средникѣ (больше аршина), окруженномъ четырнадцатью клеймами удлиненныхъ пропорцій, поставлена высокая, крѣпкая фигура великомученика съ тѣмъ архитектурнымъ чутьемъ и артистическимъ духомъ движенія, которые особенно характерны для новгородскихъ художниковъ. Одинаковаго темнооливковаго вохренія, съ тѣми же прядями бородки, что и у апостола Павла, сдержанно-суровой ликъ Θеодора, какъ и его осанка, — все дышетъ традиціями Новгорода въ его расцвѣтѣ и могуществѣ.

На лѣвое плечо любимаго святаго накинутъ закругленнымъ концомъ военный киноварный плащъ, развернутый книзу живыми, круглящимися складками. Огненный плащъ, изумрудно-синій пернатый доспѣхъ съ позолоченными латами, чернелевая сорочка и бѣлыя, ровно покрытыя ноговицы взяты сильнѣйшимъ сочетаніемъ на розово-палевомъ фонѣ (закрытомъ басмой) и темно-зеленой поземи. (Послѣдніе тоже почти совпадаютъ съ таковыми въ иконѣ Петра и Павла). За лѣвымъ плечомъ полусферой показанъ окрашенный киноварью и золотомъ щитъ. Правой рукой, взятой широкой могучей дугой, св. великомученикъ-воинъ держитъ копье, поставленное не прямо, а наискось; лѣвой рукой онъ опирается на мечъ въ длинныхъ массивныхъ ножнахъ.

Удивительное богатство красокъ и формъ, которыми сдѣланы горки, причудливыя палаты съ шатровымъ покрытіемъ, сѣни съ красными крышами и перекинутыми киноварными велюмами, круглыя башни, стѣны, ворота, роднитъ не только эти двѣ близкія по духу иконы. (О другихъ — рѣчь впереди).

Св. великом. Өеодоръ Стратилатъ. Новгородъ. XV в. Деталь.

Первое клеймо сразу поражаетъ движеніемъ. Өеодоръ мчится на темно-сѣромъ конѣ, поражая огненно-головаго змія. Бурнооткинутый плащъ, конь, всадникъ, разящее копье — все заражено необычайной энергіей натиска. (Ст. 61).

Интересно клеймо, гдѣ на фонѣ свѣтлыхъ, бирюзово-зеленоватыхъ горокъ съ бѣлыми отмѣтинами изображена однопланнымъ яркимъ силуэтомъ встрѣчная сцена царя Ликинія и Өеодора. Сцена разбита на двѣ самостоятельныя группы. Справа — Ликиній на ворономъ конѣ съ киноварной упряжью и коротко завязаннымъ хвостомъ, за нимъ общею массою показана свита придворныхъ въ своеобразныхъ костюмахъ, въ цвѣтныхъ: киноварныхъ, изумрудныхъ и бѣлыхъ шапкахъ. Налѣво — колѣнопреклоненный Өеодоръ, сзади строеніе, изъ чернаго просвѣта котораго высматриваютъ люди.

Ритмомъ движенія и особымъ глубоко-инстинктивнымъ умѣньемъ заполнить извѣстное пространство развернутыми фигурами удивительно богато слѣдующее клеймо: „Св. Ѳеодора повелѣ Ликиній ногти драти и шелыги оловяными бити и въ темницу затворити“. Направо, въ темницу съ киноварною крышею толкаетъ кулакомъ Ѳеодора воинъ, въ лѣвой половинѣ клейма четыре слуги: одинъ въ свѣтло-розовой, другой въ красной рубашкѣ, остальные въ зеленыхъ съ цвѣтною пробѣлкой истязаютъ нагое длинное тѣло святого, положенное строго параллельно краю клейма. У ногъ и головы ритмично, почти прямо, но несимметрично поставлены два истязателя съ закинутыми шелыгами — черными плетьми на концѣ съ булавами; два другіе — тоже ритмично нагнулись надъ тѣломъ, образуя всѣ вмѣстѣ крайне интересную и богатую силуэтную композицію. Истязатели отмѣчены особымъ характернымъ типомъ, съ которымъ мы еще встрѣтимся.

Послѣдняя сцена перенесенія тѣла Святого, написана необычайно ясными красками, что, впрочемъ, не вноситъ въ общее колористическое цѣлое никакой пестроты и подчеркнутой яркости. Киноварныя, бирюзовыя, изумрудныя и травянисто-зеленыя облаченія, свѣтло-карминовый гробъ колористически тонко и безъ тѣни слащавости приведены въ связь съ жемчужно-розовыми горками.

Всѣ клейма, какъ и въ иконѣ Петра и Павла отдѣлены другъ отъ друга полоской въ сантиметръ ширины.

Въ ц. Иліи Пророка, что на окраинѣ Торговой стороны, куда упирается другой конецъ древняго вала, находится интересная большая икона Николы Угодника, почернѣвшая, но видно, хорошей сохранности. Въ средникѣ — изображеніе Чудотворца съ евангеліемъ въ лѣвой рукѣ на турецко-розовомъ платѣ. Центральную крупную фигуру окаймляетъ поясъ житійныхъ клѣтокъ, высокихъ пропорцій. Въ верхнихъ углахъ средника, по бокамъ головы — два медальона Б. М. и І. Х., написанные на киноварномъ фонѣ.

Многія изъ клеймъ интересны движеніемъ фигуръ, композиціей, красками. Горки встрѣчаются рдяно-краснаго цвѣта, что очень рѣдко въ иконописаніи и что указываетъ на сравнительно раннюю эпоху иконы (ранній XV в.). И здѣсь можно видѣть того же типа людей, что мы уже отмѣтили въ сценѣ мученичества Ѳеодора Стратилата. Вставлена икона въ нехорошую раму, сильно закрывшую ее снизу.

Св. Симеонъ Столпникъ. Новгородъ. XIV в.

Новгородскій Епархіальный музей.

Новгородъ за послѣдніе годы сталъ однимъ изъ крупныхъ провинціальныхъ центровъ, куда докатилось движеніе историко-художественнаго открытія иконы и переоцѣнки всего древне-русскаго искусства.

Результаты новаго движенія здѣсь налицо. Современнаго посѣтителя пріятно удивляетъ такое замѣчательное собраніе иконъ, какое онъ видитъ теперь въ Епархіальномъ музеѣ.

Бродиломъ новгородской новой художественной жизни надо, безусловно, считать А. И. Анисимова, энтузіаста нашего древняго искусства, прочитавшаго еще въ 1912 г. въ Петроградѣ на Съѣздѣ художниковъ горячій докладъ о сохраненіи иконъ. Въ качествѣ члена предварительнаго комитета XV Всероссійскаго Археологическаго Съѣзда, онъ побывалъ во многихъ

мѣстахъ, въ самыхъ отдаленныхъ медвѣжьихъ углахъ Новгородской губерніи. Залѣзая на колокольни, въ темныя монастырскія и церковныя кладовыя, онъ извлекъ на Божій свѣтъ не мало древнихъ иконъ. Въ 1911 г. изъ нихъ устроили выставку въ Новгородѣ при Археологическомъ Съѣздѣ. Тогда же нѣкоторыя доски появились въ расчищенномъ видѣ.

По закрытіи Съѣзда и выставки, огромная часть матеріала (около 800 предметовъ) поступила въ распоряженіе администраціи будущаго Епархіальнаго музея, въ томъ числѣ много иконъ, шитья, крестовъ, панагій и пр. *).

Энергичный и вліятельный Новгородскій архіепископъ Арсеній быстро осуществлялъ интересное начинаніе, во многомъ прислушиваясь къ совѣтамъ и указаніямъ компетентныхъ людей, въ томъ числѣ А. И. Анисимова. Въ концѣ 1912 г. было сорганизовано Церковно-археологическое Общество, а въ началѣ 1913 г. открылся музей. Теперь тамъ расчищены и приведены въ порядокъ многія первостепенныя иконы. Вся работа по расчисткѣ была совершена П. И. Юкинымъ **).

Дѣло музея показываетъ, сколько можно сдѣлать хорошаго при наличности любви, пониманія съ одной стороны и энергіи, съ другой. Конечно, чтобы полюбить икону, надо понимать и цѣнить искусство вообще, иначе она превратится въ предметъ церковно-археологическаго значенія, какъ это было до недавняго времени. Поэтому плодотворная жизнь новгородскихъ обществъ въ сильной степени должна зависѣть отъ людей, дѣйствительно понимающихъ и цѣнящихъ искусство нашихъ старыхъ художниковъ.

* *

Въ числѣ древнихъ и интересныхъ иконъ собранія надо отмѣтить маленькую доску Симеона Столпника ($9^1/_4$ в. $\times$ $5^7/_8$ в.) ***). Икона написана на костяномъ фонѣ очень плотной фактуры. Дѣйствительно, терминъ иконописцевъ вполнѣ передаетъ природу фона, который походитъ на вырѣзанную изъ слоновой кости пластинку. Фигура Столпника (красно-мумійная хламида, голубоватый куколь), розовато-коричневая лѣстница и столпъ,

---

*) См. Труды Новгородскаго Церковно-археологическаго О-ва. Т. I, ст. 47.

**) Лишь одну икону Варлаама Хутынскаго расчистилъ Г. О. Чириковъ.

***) Составленный завѣдывающимъ музея о. дьякономъ А. Никифоровскимъ каталогъ музея печатается.

углубленный темнымъ пространствомъ отверстія, своеобразной тонкой работы кувшинъ, корзиночка—всѣ формы, взятыя четкимъ силуэтомъ, удивительно уравновѣшены. Ликъ св. Симеона по миніатюрному сдѣланъ, выраженіе его спокойное и ясное, чего мы не встрѣтимъ въ позднѣйшихъ аналогичныхъ иконахъ (ст. 63).

На той же стѣнѣ виситъ замѣчательная икона пѣшаго Георгія Побѣдоносца, какъ я уже упоминалъ, рѣдкость въ иконописаніи. Къ сожалѣнію, поверхность иконы нѣсколько утратила свою полноту.

Фигура св. Воина, его зеленовато-голубая сорочка, желтый доспѣхъ съ бѣлымъ сіяніемъ, малахитово-голубая повязка сапогъ, киноварный плащъ, колчанъ съ красными стрѣлами, цвѣта муміи лукъ съ натянутой киноварной, тонкою тетивою, киноварное копье и обнаженный мечъ—всѣ формы съ огромнымъ ритмомъ, чутьемъ и пониманіемъ размѣщены въ довольно глубокой выемкѣ иконы (ст. 66). Брошенный складками плащъ упирается въ нижній уголъ доски, нарочно непомѣрно вытянутый мечъ связываетъ фигуру съ другимъ верхнимъ угломъ выемки иконы. Мягкость изгиба Георгія, деликатность склоненія его головы, завитой кольцами-кудрями, искусная линейная пробѣлка, зеленоватое вохреніе безъ движекъ съ легкой моделировкой, такія черты этой иконы вводятъ насъ въ эпоху ранняго XV в. *).

Къ тому же времени, можетъ нѣсколько болѣе позднему, надо отнести двѣ интересныя створки въ кіотѣ со скульптурной фигурой Николы Можайскаго. Высокія, сравнительно небольшія доски заняты изображеніями Георгія Побѣдоносца и Дмитрія Солунскаго.

Весь кузовъ вывезенъ изъ самаго сѣвернаго уѣзда Новгородской губерніи. Нѣсколько примитивное письмо говоритъ, однако, о своеобразномъ и сильномъ дарованіи русскаго художника. Онъ любитъ яркія, часто дополнительно введенныя краски, тонкую фигуру и изящество позы. Такъ, красному гиматію Георгія отвѣчаетъ зеленый плащъ Дмитрія, киноварная туника Дмитрія сочетается съ мутно-ультрамариновой сорочкой

---

*) Напротивъ Георгія Побѣдоносца и монументальной иконы трехъ учителей церкви почему-то повѣшенъ большой современный портретъ архіепископа Арсенія, работы какого-то мѣстнаго художника. Портретъ вноситъ рѣзкій, нехорошій диссонансъ въ собраніе и нарушаетъ его цѣльность.

С ... вей.

Георгія. Оба святые Воины, тонкіе высокіе юноши съ маленькими головами, написаны на зеленомъ свѣту, залитомъ жидкой празеленью и поставлены на своеобразныя подушки: Георгій на красную, Дмитрій на желтую. Вохреніе—темное, оливковое, совершенно безъ свѣтовъ и оживокъ. Черные мечи повышаютъ тональность простыхъ отношеній.

Напрасно относятъ любопытнѣйшую икону Дмитрія Солунскаго въ житіи, взятую изъ ц. Бориса и Глѣба, къ русскому искусству. Это несомнѣнно произведеніе греческаго мастера, какъ и похожія стилемъ и эпохой двѣ доски музея Александра III въ Петроградѣ: Георгія Побѣдоносца и Дмитрія Солунскаго, приписываемаго тоже невѣрно русскому художнику.

Въ этомъ насъ убѣждаетъ необычайная твердость руки, штриховка и природа особыхъ красокъ, расчерченныхъ линейно-перистыми пробѣлами. Своеобразная живописная графика, если можно такъ выразиться, изображеніе темно-зеленаго дракона о двухъ головахъ, изъ красныхъ, разинутыхъ пастей которыхъ вырывается пламя, весьма напоминаетъ древне-китайское искусство. Горбоносые лики, особое строеніе большой головы, короткія фигуры, напряженное мастерство—все выходитъ изъ круга сравненія съ русскими работами.

Расчищенная тѣмъ же П. И. Юкинымъ подъ наблюденіемъ А. И. Анисимова „Битва новгородцевъ съ суздальцами“ (1169 г.) наиболѣе характерная вещь для новгородскаго искусства въ эпоху ранняго XV в., а, можетъ, конца XIV в. *).

Въ этомъ рѣдкомъ памятникѣ отразилось первостепенное колористическое дарованіе безыменнаго русскаго мастера, подкрѣпленное сильнымъ композиціоннымъ чутьемъ. Большое поле иконы разбито на три самостоятельныя и все же связанныя единствомъ замысла и построенія параллельныя полосы. Столь многія фигуры, то выдѣленныя и индивидуально отмѣченныя, то слитыя въ компактную массу: епископъ, священники, посадникъ, народъ, князья, св. Воины, сталкивающіеся лавинами бойцы со знаменами, луками и пиками—всѣ вылѣплены сильной рукой и конструктивно спаяны въ прочную, цѣльную композицію.

Особеннаго напряженія древняго боя мастеръ достигаетъ въ нижнемъ эпизодѣ, гдѣ всадники, упругіе кони, пики, развѣвающіяся знамена наэлектризованы энергіей и статистической силой движенія **).

Рядомъ виситъ почти тѣхъ же крупныхъ размѣровъ икона „Молящіеся новгородцы“, очень важная, но меньшаго живо-

---

*) Икона перенесена въ музей по настоянію протоіерея А. Конкордина и А. И. Анисимова изъ ц. Николы Кочанаго.

**) См. хорошіе снимки: „Софія“ № 3 при статьѣ А. И. Анисимова. Икона реставрирована въ мѣстахъ спайки досокъ.

писно-художественнаго значенія. Въ ней много еще чертъ, характерныхъ для монументальной настѣнной живописи. Вохреніе, пробѣлка одеждъ, постановка разставленныхъ фигуръ,— во многомъ сказалось вліяніе фрески.

Взятый въ музей по настоянію А. И. Анисимова иконостасъ изъ нередицкой церкви уже частью расчищенъ. Промытыя девять досокъ обнаружили сильныя, яркія краски, положенныя неожиданными, смѣлыми сочетаніями.

„Лоно Авраамово" изъ алтарныхъ дверей интересно въ томъ отношеніи, что растительность въ немъ изображена крупными низкими кустами. Въ болѣе позднихъ аналогичныхъ иконахъ они разростутся въ травчатый сложный орнаментъ.

Подъ нередицкими праздниками виситъ большая мѣстная икона „Благовѣщеніе" мощнаго выраженія, съ короткими фигурами, съ палатами, сильно построенными.

Изъ многихъ интересныхъ иконъ деисуснаго чина, къ сожалѣнію, разрозненныхъ, надо выдѣлить крупную доску, въ общей выемкѣ которой написаны Архангелъ Гавріилъ и Предтеча. Спокойныя, погашенныя краски, необычайно выразительный ритмъ, объединившій фигуры въ одну завершенную композицію, придаютъ этой иконѣ рѣдкую цѣнность.

Недостатокъ мѣста не позволяетъ мнѣ подробнѣе остановиться на высокой и узкой доскѣ Кирилла Бѣлозерскаго съ кроткими, добрыми глазами, съ окладистой круглой бородой, въ коричневой рясѣ и ярко-зеленомъ капюшонѣ. Желтое вохреніе удивительно по своему мягкому свѣтлому оттѣнку.

Большая икона съ центральнымъ изображеніемъ Варлаама Хутынскаго и поясомъ клеймъ, написанныхъ яркими, нѣсколько жидкими красками, принадлежитъ уже первой половинѣ XVI в., какъ и рядомъ висящая икона Николая Чудотворца въ житіи, той же эпохи, но другого индивидуальнаго письма.

Оригинальныя двухстороннія таблетки, маленькія иконки, написанныя на алебастрѣ, положенномъ тонкимъ слоемъ на холстъ, найдены Г. О. Чириковымъ и П. И. Юкинымъ въ ризницѣ св. Софіи на полу за сундукомъ. Расчищенныя, онѣ показали интересное миніатюрное письмо, въ нѣкоторыхъ таблеткахъ замѣчательную композицію, въ другихъ глубокую конструктивность формы.

Всѣхъ таблетокъ—18, изображеній—36. Немногія, какъ напр., „Три святителя" съ одной стороны, „Введеніе во храмъ" съ

другой, нѣсколько старшія—XV в. съ темнымъ, горячимъ вохреніемъ болѣе монументальныя по стилю; другія миніатюрныя по письму, съ ясными красками, оживленными свѣтлыми отмѣтинами, пробѣлкой, движками—начала XVI в. Превосходно „Благовѣщеніе“ съ красной поволокой, тонкой миніатюрной работы типа новгородскихъ писемъ, „О тебѣ радуется“ съ высокими бѣлыми стѣнами, черными просвѣтами и витыми крышами храмовъ, „Введеніе во храмъ“ съ двумя перекинутыми велюмами, „Св. Отроцы въ пещи“, „Сошествіе Св. Духа на апостоловъ“ и др. Въ нѣкоторыхъ таблеткахъ на одной сторонѣ хорошо вмѣщены по четыре изображенія, напр., „Страсти Господни“. Отдѣльныя фигуры, концепція, характеръ деревьевъ и пр. отмѣчены духомъ вліянія итальянскихъ художниковъ.

Въ заключеніе не могу удержаться, чтобы не сказать два слова о тонкомъ замѣчательномъ шитьѣ, взятомъ изъ Хутынскаго монастыря о. дьякономъ А. Никифоровскимъ, гдѣ оно было у монаховъ въ полномъ небреженіи. Я говорю о квадратной пеленѣ, изображающей Великомученицу Варвару въ житіи. Довольно крупный средникъ, гдѣ монументально поставлены св. Варвара и воинъ съ огромнымъ мечомъ, опоясанъ двѣнадцатью клеймами. Тонкіе шелка окрашены въ сильные оригинальные цвѣта: пурпурово-малиновые, лимонно-желтые, синіе и др. (Это цѣнное шитье слѣдовало бы заключить въ витрину и хранить отъ солнечнаго свѣта).

* *

Въ интересномъ музеѣ Общества любителей древностей, богатомъ поздними образцами иконы XVII и начала XVIII в., находится цѣльный иконостасъ начала XVI в., взятый изъ Колмовской церкви близъ Новгорода. Нѣкоторыя расчищенныя доски, напр., „Архангелъ Михаилъ“ и „Сергій Радонежскій“ близкій по стилю и краскамъ къ „Кириллу Бѣлозерскому“ въ Епархіальномъ музеѣ, показываютъ, что подъ олифой и записями скрывается замѣчательный мастеръ. Тонкой работы рѣзныя царскія двери имѣютъ московскія иконы XVI в.

Б. М. Умиленіе. Деталь псковской иконы XV в. Собр. И. С. Остроухова.

V.

Псковъ.

„А Плесковѣ градѣ отъ лѣтописанія не обрѣтается воспомянуто, отъ кого созданъ бысть и которыми людьми"...

Такъ начинаетъ свою повѣсть лѣтописецъ о славномъ городѣ Псковѣ, роль и значеніе котораго въ исторіи сѣверно-русскихъ народоправствъ занимаетъ крупное, выдающееся мѣсто. Весьма любопытно, что современный лѣтописецъ — историкъ искусства тоже, повидимому, не знаетъ и не хочетъ „воспомянуть", что у Пскова было интересное самостоятельное искусство, съ яркой индивидуальностью, съ большими задатками найти себѣ выходъ новымъ стремленіямъ.

Только въ самые послѣдніе годы переоцѣнка псковской архитектуры привела къ неожиданнымъ и весьма положительнымъ заключеніямъ и выводамъ относительно ея самостоятельности и художественной цѣнности. Въ сферѣ иконы этого пока не произошло. Если молодые историки готовы раздѣлять утвержденіе П. Муратова, разсматривающаго псковскую иконопись, какъ варіантъ новгородскаго искусства, отличающійся „нѣкоторыми особенностями въ колоритѣ" *), то о старыхъ изслѣдователяхъ нечего и говорить. Весьма показательно то обстоятельство, что школамъ меньшаго значенія, какъ москов-

*) Каталогъ выставки древно-русскаго искусства. Москва. 1913 г.

ская и строгановская, старые и молодые историки удѣляютъ много страницъ, посвящаютъ отдѣльныя главы, о псковской же иконописи либо совершенно умалчиваютъ, либо удовлетворяются общимъ указанiемъ о существованiи „псковскихъ писемъ“.

Въ извѣстной „Исторiи русскаго искусства“, изд. I. Кнебель-Грабарь, Павелъ Муратовъ ничего не говоритъ о псковскихъ художникахъ, о московскихъ и строгановскихъ пишетъ пространныя главы и видитъ въ строгановской школѣ „вершину мастерства, достигнутаго русской иконописью“ (op. cit., ibid).

Эти факты ярко показываютъ, насколько мы мало вообще еще знаемъ о древне-русскомъ искусствѣ, сколько еще впереди неожиданныхъ открытiй и переоцѣнокъ, какое огромное поле предстоитъ для интересной работы.

Общепринятый взглядъ о „псковскихъ письмахъ“, не имѣющiй никакого реальнаго содержанiя, во-первыхъ, глубоко не вѣренъ, во-вторыхъ, не справедливъ. Въ главѣ, посвященной Новгороду, я отмѣтилъ уже, что мои личныя впечатлѣнiя и внимательный осмотръ многихъ псковскихъ иконъ на мѣстахъ во многихъ псковскихъ церквахъ, монастыряхъ и соборахъ привели къ твердому убѣжденiю, что Псковъ имѣлъ интересную школу живописцевъ, которыхъ нельзя подвести ни подъ какую другую древне-русскую школу, что ихъ индивидуальныя черты тѣсно были связаны съ общимъ духомъ и обликомъ псковскаго искусства.

Очень любопытна параллель, которая напрашивается сама собой, между двумя русскими и итальянскими республиками. Постоянная борьба Флоренцiи и Сьены въ сферѣ политики, напряженное соревнованiе въ области искусства, географическая близость и родственность двухъ городовъ, переплетенность общихъ интересовъ,—все это удивительнымъ образомъ напоминаетъ отношенiе нашихъ городовъ-республикъ Новгорода и Пскова.

Упорная, длительная борьба подвижныхъ, свободолюбивыхъ и экспансивныхъ псковичей за политическую самостоятельность началась въ раннюю пору существованiя ихъ города. Долгое время онъ былъ форпостомъ новгородской земли и пригородомъ Великаго Новгорода, гдѣ отражались стремленiя и вкусы близкой столицы. Однако „пригородъ“ уже въ 1138 г. добился, правда, пока эпизодически, того, что у него появляется самостоятельный князь (Всеволодъ Мстиславичъ), независимый отъ Новгорода, но всецѣло зависимый отъ псковскихъ людей и ихъ вѣча.

Въ результатѣ многихъ споровъ и войнъ Псковъ изъ „пригорода“ превратился въ „младшаго брата“ Великаго Новгорода, который долго не могъ согласиться на его самостоятельность и зрѣлость. Постоянная, страшная вѣковая борьба съ Чудью, Литвою и нѣмцами Ливонскаго ордена закалили псковичей и развили въ нихъ иниціативу, смѣлость, воинскій духъ и любовь къ свободѣ и независимости. Къ началу XIV в. Псковъ является крупнымъ, самостоятельнымъ цѣлымъ, большимъ многообѣщающимъ центромъ, который смѣло давалъ отпоръ враждебнымъ сосѣдямъ да и „старшій братъ“ сталъ считаться съ нимъ и обходиться, какъ съ равнымъ себѣ. Къ этому времени надо отнести начало самостоятельности псковскаго искусства.

Въ любомъ европейскомъ собраніи старой итальянской живописи можно сразу отличить сьенскаго мастера отъ флорентійскаго, несмотря на ихъ національную и географическую близость и общій корень развитія. Придетъ время, когда псковскихъ мастеровъ будутъ также отличать отъ новгородскихъ, а псковская древняя живопись займетъ почетное, видное мѣсто не только какъ „варіантъ новгородскихъ писемъ“, а какъ интересная вѣтвь всего древне-русскаго искусства.

Продолжимъ нашу аналогію между русскими городами и итальянскими. Замѣчательно то, что искусство Флоренціи и Сьены отличается тѣми же, конечно, общими чертами, какъ и искусство Новгорода и Пскова. Монументальный, энергичный и эпическій стиль флорентійскаго мастера Чимабуэ либо его наслѣдника Джотто глубоко отличенъ отъ мягкаго, женственнаго, или, какъ принято говорить, лирически выраженнаго и болѣе декоративнаго стиля Симоне Мартини, у котораго страннымъ образомъ переплелись вліянія византійскія, итальянскія и дальне - восточныя. Замкнутый, эмоціонально задуманный образъ, богатый оттѣнками тонкихъ, изысканныхъ чувствъ, деликатность медленныхъ, плавныхъ движеній, особый темпъ ритма, стремленіе къ изящности закругленныхъ формъ и удлиненныхъ пропорцій,—таковы общія черты художниковъ Пскова, насколько близкія по духу сьенцамъ, настолько далекія отъ флорентійцевъ и новгородцевъ, съ которыми псковскіе художники имѣли общій византійскій корень развитія.

Даже въ наиболѣе каноничныхъ и освященныхъ вѣковыми традиціями иконахъ не трудно подмѣтить характерное индивидуальное отличіе псковичей отъ новгородцевъ. Такъ, въ деисусномъ чинѣ псковичи всегда стараются по особому скло-

нить головы Богоматери, Предтечи, Архангеловъ и др. Слегка повернуть ихъ лики въ три четверти, дать особенное направленіе рукамъ и выраженіе общей фигурѣ; въ чинѣ пророковъ они подчеркиваютъ соотвѣтствующими движеніями разнообразный эмоціональный строй ихъ и индивидуальный характеръ; въ поясѣ праздниковъ они по своему освѣщаютъ евангельскія событія, вводя въ изображенія новыя даже мѣстныя архитектурныя формы, новое пониманіе пейзажа (ст. 78 и 83).

Въ области живописныхъ средствъ и способовъ выраженія псковичи не менѣе индивидуальны, чѣмъ ихъ „старшіе братья". Если композиція новгородцевъ сразу поражаетъ энергіей, монументальностью и необычайной ясностью плана, то у псковичей она становится мягкой, интимной, надѣленной *другой зависимостью формъ и пропорцій.*

Въ этомъ отношеніи многое можетъ уяснить намъ сравненіе древней центральной шапки-главы новгородской Софіи съ чешуйчатой, глазурованной, съ отливомъ зеленаго цвѣта главой псковской церкви, напр., св. Сергія съ Залужья. Простота, строгость, полнота выраженія и эпическая величавость новгородской главы ясно вскрываетъ сущность псковской, сравнительно маленькой главки, подчеркивая ея домовитость, уютъ, скромность, особую нѣжность переходовъ и мягкій оттѣнокъ всего силуэта.

Не теряя силы цвѣта и яркости красокъ вообще, псковичи дѣлаютъ упоръ на одномъ какомъ-нибудь тонѣ, надѣляя его окраску чрезвычайной интенсивностью. Особенно характерно для псковичей сочетаніе ясной венецейской киновари съ лазоревымъ тономъ, ало-пурпуроваго цвѣта съ голубоватой прозеленью. Стремленіе къ декоративности въ ущербъ силы композиціи становится однимъ изъ яркихъ явленій въ псковскомъ искусствѣ. Пробѣлка одеждъ, часто узорчатыхъ, отмѣтины горокъ, движки и оживки на ликахъ, рукахъ, въ волосахъ у нихъ пріобрѣтаютъ болѣе сложную систему и болѣе орнаментальный характеръ.

Конечно, размахъ псковскаго искусства былъ другого масштаба, чѣмъ новгородскаго. Однако, и здѣсь мы встрѣтимъ не мало интересныхъ образцовъ подлинной живописи, мало того, мы будемъ наблюдать, какъ псковскіе художники будутъ инстинктивно стремиться поставить искусство на новую почву. И это особенно неожиданно въ псковскомъ искусствѣ, гдѣ часто бываютъ вкраплены въ традиціонныя композиціи совершенно

Св. Троица. Средникъ иконы. Псковъ. XVI в. Собр. А. В. Морозова.

новыя идеи и формы. Здѣсь мы присутствуемъ при самомъ интересномъ моментѣ какъ будто органически выраставшаго новаго искусства, что произошло въ Италіи цѣлыми столѣтіями раньше. Этому способствовали многія благопріятныя обстоятельства: свобода псковскихъ художниковъ, близость Запада и общеніе съ нимъ, независимость во многомъ отъ Новгорода, а, главное, удаленность отъ Византіи, которая въ концѣ XV в. волею судебъ сходитъ сама съ исторической арены. Во Псковѣ какъ будто назрѣвалъ важный моментъ зарожденія другого искусства: *новые элементы сознанія, требующіе новыхъ формъ и новыхъ способовъ выраженія, какъ будто начинали реализоваться въ русскомъ искусствѣ.*

Къ сожалѣнію, преждевременный и жестокій ударъ Москвы сперва по Новгороду, а позже по Пскову сразу прикончилъ судьбу новыхъ ростковъ, не давъ имъ окрѣпнуть и вылиться въ значительныя и самостоятельныя формы.

* *

Если центральный ростъ новгородской живописи приходится на вторую половину XIV в. и XV-й в., то развитіе псковскаго искусства происходило, главнымъ образомъ, во второй половинѣ XV в. и въ XVI в. Мнѣ попадались весьма немногіе памятники XIV в. Переписанные, а чаще закрытые позднѣйшими броневыми окладами, мало доступные и темные отъ недостатка свѣта они не позволяютъ судить о своемъ возрастѣ и качествѣ полностью.

Путешествіе по псковскимъ монастырямъ и церквамъ, поиски въ нихъ настоящихъ древнихъ иконъ даютъ не меньше интересныхъ впечатлѣній и живыхъ наблюденій, чѣмъ въ Новгородѣ. И здѣсь въ своеобразныхъ, чисто псковскихъ церквахъ съ чудесными оригинальными звонницами можно встрѣтить цѣлые ансамбли иконъ хорошей сохранности. Бурая, почернѣвшая олифа не мѣшаетъ въ нихъ видѣть отличительныя черты, свойственныя только псковскимъ художникамъ.

* *

Однимъ изъ первыхъ и прочныхъ впечатлѣній я обязанъ посѣщенію моленной безпоповскаго согласія, находящейся на Завеличьѣ при домѣ П. Д. Батова. Здѣсь собрано много древнихъ иконъ. Нѣкоторыя изъ нихъ уже промыты и расчищены. Первая икона, которую я увидѣлъ, подтвердила мое убѣжденіе

въ томъ, что Псковъ имѣлъ важное значеніе въ нашемъ древнемъ искусствѣ. Это была довольно крупныхъ размѣровъ доска св. Троицы въ нижнемъ поясѣ мѣстныхъ иконъ. Декоративно раскинутыя фигуры божественныхъ странниковъ Авраама и Сарры ярко очерчены описью и сдѣланы сильными богатѣйшими живописными красками: лазоревыми, киноварными, оливковыми, пурпуровыми цвѣта корки граната, пурпуровыми съ сѣрыми оттѣнками. Къ сожалѣнію, басма закрываетъ, вѣроятно, интересный пейзажъ: горки и дубъ.

Если „Св. Троицу“ можно отнести къ концу XIV в., то замѣчательныя маленькія доски праздниковъ въ томъ же иконостасѣ написаны, надо полагать, въ половинѣ XV в. Онѣ также сдѣланы сочными, глубокими красками, тоже съ цвѣтною пробѣлкою большею частью голубцемъ по ясному пурпуру. Особенно интересно по компактности и драматизму выраженія „Распятіе“, гдѣ изможденная Богоматерь падаетъ на руки Маріи Магдалины и Іоанна Богослова, приложившаго руку къ щекѣ (по концепціи — пріемъ совсѣмъ итальянскій); „Положеніе во гробъ“, гдѣ ликъ Маріи Магдалины, поднявшей руки, эмоціонально задуманъ и тонко написанъ.

Удивительно сочетаніе у псковскихъ художниковъ драматизма и экспансивности съ лиризмомъ и даже нѣкоторой экзальтаціей чувствъ. Съ этимъ явленіемъ мы будемъ часто встрѣчаться.

Всѣ праздники — продолговатыя доски, что является также однимъ изъ показательныхъ признаковъ псковскаго искусства. Удлиненныя пропорціи даютъ возможность иначе использовать формы, по другому создать композицію и придать ей особый духъ и характеръ.

Изъ другихъ иконъ интересной моленной надо отмѣтить большое изображеніе „Жены Мироносицы“, узкія доски изъ чина пророковъ, особенно съ фигурами Даніила и Іереміи и др. Даніилъ здѣсь тонкій, высокаго роста, поднялъ руки въ локтяхъ, неожиданно повернулъ свою голову, въ даль направивъ глаза.

* *

Въ Никольской Единовѣрческой церкви, трехъэтажная звонница которой привлекаетъ вниманіе, собраны псковскія иконы разныхъ вѣковъ и теченій. Здѣсь мы встрѣчаемъ очень древніе памятники. Мѣстная поясная икона Іоанна Предтечи въ чудесной басмѣ въ правомъ предѣлѣ, крупное изображеніе

апостола Петра на сѣверной двери того же иконостаса, очевидно, изъ деисуснаго чина. Обѣ любопытныя доски относятся къ раннему XIV в., особенно это надо сказать про „Іоанна Предтечу“ (немного записанъ.) У него въ рукахъ бѣлый свернутый свитокъ и жезлъ; маленькіе щелевидные глаза выражаютъ недовольство (у новгородцевъ они всегда эпически спокойные). На щекѣ подъ глазами характерная трехугольная отмѣтина, вохреніе темное, власяница зеленая, широко расчерченная. На узкихъ поляхъ, съ одной стороны написанъ св. Іоаннъ Лѣствичъ, съ другой — высокій и стройный Ѳеодоръ Стратилатъ, по письму болѣе поздніе, чѣмъ главное изображеніе.

Любопытная икона апостола Петра въ зеленомъ хитонѣ и желто-коричневомъ плащѣ тоже со свиткомъ въ рукѣ имѣетъ отдаленное сходство въ отношеніи общаго стиля съ фресками Мирожскаго Спаса-Преображенія, испорченными Н. Сафоновымъ въ 1900 г. подъ наблюденіемъ акад. В. В. Суслова и покойнаго М. П. Боткина. Теперь здѣсь съ трудомъ удается отыскать немногія фрески, какъ будто совсѣмъ нетронутыя реставраціей. „Положеніе во гробъ“ на сѣверной стѣнѣ и „Крещеніе“ на южной, по-моему, хранятъ еще въ цѣлости древнія черты *).

Архаическая постановка фигуры Петра, кисти рукъ съ длинными прямыми перстами, разводы на лбу, подъ глазами, на шеѣ и пальцахъ, линейность складокъ, нитями волосы — все это отраженія стиля настѣнной живописи XII—XIII вв.

Иконостасъ главнаго храма составленъ изъ разныхъ досокъ. Всѣ онѣ почти интересны: однѣ сплошь переписаны (мѣстныя), другія частью испорчены. Въ южныя двери вставлена, очевидно, изъ чина узкая колоритная, небольшая доска Иліи пророка, неподвижнаго въ позѣ съ бѣлымъ оплечьемъ, клиновидной бородой и большими глазами — ранняго XV в.

Надъ дверью въ поясѣ праздниковъ, гдѣ доски — разнаго масштаба и времени, стоитъ весьма интересная небольшая продолговатая доска „Входъ въ Ерусалимъ“. Обычная композиція здѣсь получила своеобразный характеръ, благодаря особому размѣщенію матеріала: слѣва высоко громоздятся свѣтлоохряныя горки съ бѣловатыми, декоративно использованными

---

*) Мраморный иконостасъ современной (1902 г.) итальянской работы глубоко расходится съ духомъ древнѣйшаго храма и фресокъ XII в. Живопись царскихъ вратъ того же М. П. Боткина убійственна. Какое убожество духа, формъ, композиціи и красокъ!

Походная церковь. Деталь одной изъ дощечекъ. Псковъ. Нач. XVI в. Собр. А. В. Морозова.

бликами, направо тоже почти доверху параллельно подняты оливковаго цвѣта палаты, между ними и горками высокое дерево. Фонъ грубо записанъ оранжевой охрой. Краски плотной фактуры, пониженной, сильной тональности. Винно-киноварныя, сине-зеленыя одежды, бѣлыя чалмы интересно сопоставлены съ зеленоватой лазорью осляти и свѣтлою, теплою охрою горокъ. Поворотъ фигуры Спасителя, „татуировка“ на ликахъ и линейность волосъ, архаичная поступь животнаго—такія черты выдаютъ раннiй XV в., или даже самый конецъ XIV в. (ст. 78).

Остальные праздники съ глубокою выемкою, нѣкоторые подгнившiе снизу—значительно крупнѣе описанной иконы—выше аршина. Одни изъ нихъ—XV в., другiе начала XVI в. Къ XV в., мнѣ кажется, надо отнести удивительно колоритную икону „Воскрешенiе Лазаря“, „Вознесенiе“ и „Входъ въ Iерусалимъ“, что рядомъ стоитъ съ описанной выше доской. Особенно интересна первая икона. Она написана чисто по-псковски на толстой грубой левкашенной холстинѣ и обведена киноварной опушкой по узкимъ полямъ. Ярко киноварные—зеленые поль-веронезоваго оттѣнка, по разному желтые плащи и хитоны, высоко приподнятыя зубчатыя стѣны, окрашенныя въ горячiй цвѣтъ венецейской красной, ярко-зеленыя холодныя горки—всѣ краски сильно и смѣло противопоставлены съ удивительнымъ знанiемъ дѣла. Приземистыя фигуры съ большими головами и маленькими ручками архаично поставлены. Въ нѣкоторыхъ видно стремленiе мастера подчеркнуть новизну и закругленность жеста. Въ этомъ отношенiи замѣчательны силуэты Лазаревыхъ сестеръ: въ охряномъ гиматiи Марiя подняла съ умиленiемъ руку и голову по направленiю къ Спасителю, Мареа глубоко припала къ землѣ, цѣлуя ноги его. Интересны рабы возлѣ пещеры: одинъ сзади стоитъ рядомъ съ Iисусомъ Христомъ, другой впереди кладетъ снятую плиту.

„Входъ въ Ерусалимъ“ близокъ по краскамъ къ „Воскрешенiю Лазаря“. Любопытно, что подъ ноги осляти брошена одежда не киноварнаго цвѣта, какъ у новгородцевъ ранней эпохи, а темно зеленаго, притомъ на огненно-красную землю.

Въ праздникахъ XVI в. много замѣтныхъ новшествъ и нововведенiй. Такъ, въ „Рождествѣ Богоматери“ Iоакимъ стоитъ возлѣ стола, гдѣ положенъ хлѣбъ и поставлена чаша. Служанка подноситъ ко рту роженицы своеобразный сосудъ съ молокомъ. Въ глубинѣ изображены палаты съ детальными формами. Низъ иконы опоясываетъ въ новомъ духѣ замѣчательно на-

писанная зубчатая стѣна съ башней и домикомъ желтаго плотнаго цвѣта и высокою зеленою крышею. Въ свѣтлой иконѣ „Христосъ среди книжниковъ“ храмъ Соломона изображенъ въ видѣ круглаго замка съ висячими башенками и узкими окошками. Костюмы фарисеевъ удивляютъ умѣлой, искусной трактовкой. „Срѣтеніе“ изображено не на фонѣ престола и киворія, а на фонѣ своеобразнаго храма, развернутаго высокими фронтонами; направо и налѣво идутъ отъ него лоджіи-арки. Въ одной изъ нихъ — красная занавѣсь. Дѣва Марія глубоко наклонила маленькую голову.

Чинъ деисуса — конца XVI в. Тонкія фигуры моложавой Богоматери, Предтечи, Архангеловъ и др. изящно поставлены. Маленькія головы съ подчеркнутыми бѣлками чуть замѣтно повернуты. Ноги высокія, тонкія, особенно у Дмитрія Солунскаго, необычайно мягкаго и женственнаго. Одежды часто узорчатыя. Интенсивно-живописное вохреніе въ краснину. Движки совершенно отсутствуютъ. Характерная для Пскова яркая, цвѣтная пробѣлка: бѣло-лазоревые разводы-рефлексы по ясному багрецу, свѣтло-киноварные—по яркой празелени польверонезоваго оттѣнка.

Въ поясѣ мѣстныхъ иконъ хорошъ „Вседержитель“ и переписанное „Рождество Богородицы“ въ житіи. Отдѣльно въ кіотѣ стоитъ замѣчательная, но, къ сожалѣнію, вѣроятно, копія образа „Знаменія“ съ восьмью миніатюрными поясными изображеніями св. великомученицъ Варвары, Вѣры, Надежды и др. Округленный ликъ Богоматери съ овальными отмѣтинами подъ глазами по древнему написанъ темною охрою. Сочныя маленькія, собранныя губы положены пунцовою краской. Трактовка рукъ древняя съ прямыми отмѣтками на ладони. Образъ, вѣроятно, ранняго XV в. Совершенно новая московская нехорошая риза закрыла фигурки великомученицъ на розовомъ фонѣ *). Круглолицыя, съ ясными живыми чертами съ тонкою описью — онѣ очень характерны для псковскаго искусства, какъ и въ аналогичной интересной иконѣ Анастасьевской церкви.

Въ иконостасѣ предѣла, двѣ иконы котораго уже описаны выше, въ ярусѣ мѣстныхъ иконъ находится небольшое изображеніе св. Троицы. Заново позолоченный свѣтъ придаетъ ей новый характеръ. Съ удивительнымъ ритмомъ, главная черта

---

*) „Графъ А. А. Бобринскій (сынъ министра) сдѣлалъ пріятное пожертвованіе нашему храму“—сказалъ мнѣ батюшка относително этой ризы.

котораго — мягкость и закругленность движенія, въ одинъ рядъ размѣщены за бѣлымъ столомъ божественные странники, между ними по бокамъ средняго ангела Авраамъ и Сарра.

Фигура средняго ангела чуть приподнята, Авраамъ и Сарра опущены нѣсколько ниже. Киноварные, зеленые разныхъ оттѣнковъ, темно-багряные гиматіи и хитоны тронуты легкой пробѣлкой. Лики съ маленькими точечными движками, киноварные жезлы, бѣлые тороки, игриво распущенные, ножи съ ярко голубымъ лезвіемъ и красными киноварными черенками очень тонко и любовно написаны. Спереди изображена сцена закланія тельца, гдѣ мастеръ проявляетъ свою наблюдательность. Слуга въ бѣлой шапочкѣ и киноварномъ плащѣ закалаетъ тельца, на шеѣ котораго брызнула кровь, а изъ открытаго рта показался языкъ. Высокія, соотвѣтственно формату доски, свѣтлоохряныя горки, съ квадратными бликами, дубъ о двухъ кронахъ, въ зелени которыхъ бѣлыя „бусины". Слѣва — зеленыя зданія съ бѣлыми разводами. Икона несомнѣнно XVI в. (ст. 74).

На темной стѣнѣ обращаютъ вниманіе испорченныя иконы: „Рождество" съ бытіемъ и „Николай чудотворецъ" въ житіи. Въ „Рождествѣ" въ эпизодѣ съ волхвами замѣчательны кони: одинъ совершенно красный, другой рыжій—плотной покладки.

* *

Наиболѣе завершенное впечатлѣніе производитъ иконостасъ въ ц. св. Николая со Усохи. Въ 1878 г. иконы его были расчищены отъ многослойной записи грубыми красками. Замѣчательны крупные съ глубокой выемкою праздники и чинъ деисуса II пол. XVI в., пророки, можетъ, чуть болѣе поздняго времени. Однородныя иконы праздниковъ, какъ и чиновъ носятъ въ себѣ явные слѣды новыхъ стремленій псковскихъ художниковъ.

Ясная и колоритная первая доска „Входъ въ Ерусалимъ" традиціонно построена, но необычна по формамъ. Сѣро-голубого цвѣта оселъ, поднявъ уши и голову, галопируетъ поступью лошади. Перегибъ Спасителя мягко подчеркнутъ. Листва темнозеленаго пышнаго дерева оригинально трактована совсѣмъ по-итальянски въ духѣ Гирландайо или Вероккіо въ видѣ острыхъ длинныхъ перистыхъ листьевъ. На дерево взбирается мальчуганъ въ бѣлой рубашкѣ. Подъ осломъ разстилаютъ дѣти одежды, видимо, мѣстнаго покроя.

Превосходно „Благовѣщеніе", гдѣ фигуры Дѣвы Маріи и Гавріила, по-итальянски выраженныя, сдѣланы сильными кра-

сками. Тонкій Архангелъ въ киноварномъ хитонѣ съ голубовато-бѣлой пробѣлкой и зеленомъ гиматіи. Дѣва Марія сидитъ на тронѣ, глубоко склонивъ голову. Фонъ — сложный архитектурный стафажъ изъ четырехгранной итальянскаго типа башни, колонны, портиковъ, стѣнъ. На нихъ раскинутъ угловатымъ изломомъ киноварный велюмъ. Замѣтимъ вообще, что въ псковскомъ искусствѣ рѣже встрѣчаются чисто византійскія архитектурныя формы, чѣмъ въ новгородскомъ искусствѣ. Въ „Рождествѣ Богородицы“ направо—сцена купанія, налѣво—своеобразная люлька съ дугообразными ручками надъ спящимъ Богомладенцемъ. Въ „Распятіи“ Божія Матерь въ изнеможеніи падаетъ на руки приближенныхъ Христа. Въ „Вознесеніи“ Богоматерь поставлена не прямо, en face, какъ обычно, а повернута лицомъ въ сторону апостоловъ, экзальтированно выражающихъ свои чувства.

Превосходенъ чинъ деисуса. Головы сравнитедьно крупныя. Вохреніе въ краснину съ тремя движками у глаза на вискѣ. Книги въ рукахъ апостоловъ съ ярко-киноварнымъ обрѣзомъ по особому повернуты, иначе чѣмъ въ новгородскихъ аналогичныхъ иконахъ. Пышные гиматіи живописно раскинуты на хитонахъ. Руки съ длинными пальцами, выраженіе ихъ мягкое. Поземи всюду усѣяны декоративными цвѣтами: лазоревыми, киноварными и бѣлыми, что совершенно не встрѣчается въ новгородскомъ искусствѣ. Праздники и чинъ деисуса можно отнести къ серединѣ XVI в. Пророки — во весь ростъ, что также не встрѣчается въ новгородской иконописи, изображены то стройными юношами, то характерными библейскими мужами съ глубоко повернутыми головами и распростертыми руками. Сдѣланы они необычайно интенсивными красками (ст. 83).

* *

Одна изъ древнихъ и сохранившихся псковскихъ церквей замѣчательная ц. св. Василія на горкѣ (1413 г.) хранитъ наиболѣе древній неразрозненный иконостасъ, правда, записанный, но, какъ будто хорошей сохранности. Пророки здѣсь поясные съ иконой „Знаменія“ Пресвятыя Богородицы посрединѣ. Весь иконостасъ, вѣроятно, конца XV в.

Въ поясѣ праздниковъ интересны и очень колоритны „Входъ въ Ерусалимъ“, „Св. Троица“, „Срѣтеніе“ и др. Архитектура палатъ, трактовка деревьевъ болѣе примитивная, композиція проще; фигуры въ чинѣ — приземистыя, менѣе подвижныя,

Походная церковь. Деталь. Пророки: Моисей, Даніилъ, Валаамъ и Илія. Псковъ. Нач. XVI в. Собр. А. В. Морозова.

особенно хорошъ среди нихъ съ гордымъ, суровымъ обликомъ „Василій Великій“ *).

Въ сѣверномъ предѣлѣ стоитъ замѣчательная огромная икона съ центральнымъ грубо записаннымъ изображеніемъ Тихвинской Божіей Матери и 24 высокими клеймами, хорошо сохранившимися, хотя и почернѣвшими. Во многихъ клеймахъ видно свободное и интересное трактованіе акафиста и житія Богородицы. Нѣкоторыя сцены весьма оригинально задуманы и очень любопытно написаны съ новымъ пониманіемъ пейзажа. Такъ, удивляетъ клеймо, „Благовѣщеніе у кладезя“ гдѣ изображена молодая женская фигура въ полѣ возлѣ колодца съ кувшиномъ въ рукѣ. Она откинула голову и какъ бы къ чему то прислушивается. Интересны три верхнія клѣтки подъ рядъ. Богоматерь изображена то стоящей, то сидящей на тронѣ, то лобызающейся съ Елисаветой. Превосходно клеймо, гдѣ въ полѣ передъ желтымъ храмомъ съ зеленой крышей и, видимо, современнымъ зданіемъ поставленъ киноварный престолъ, у котораго Христосъ проповѣдываетъ людямъ. Въ „Приведеніи на Голгофу“, группа всадниковъ дышитъ новымъ духомъ, сильно напоминающимъ итальянцевъ XV в. „Рождество“ разбито на нѣсколько самостоятельныхъ эпизодовъ. Въ одномъ изъ нихъ среди красныхъ, высокихъ причудливыхъ горокъ, украшенныхъ травами, скачутъ волхвы, на быстрыхъ коняхъ съ развѣвающимися хвостами. Въ „Бѣгствѣ въ Египетъ“, крайній слуга сдерживаетъ лошадь — движеніе рѣдкое по наблюдательности и новизнѣ выраженія. Тѣмъ же духомъ отмѣчена фигура воина въ „Распятіи“. Во всей иконѣ (XVI в.) такъ много новаго въ трактовкѣ пейзажа, деревьевъ, горъ, архитектуры, въ разрѣшеніи и пониманіи складокъ одеждъ, въ чувствѣ и фактурѣ красокъ,что побуждаетъ реально констатировать вліяніе итальянцевъ на псковскихъ художниковъ.

Въ этомъ отношеніи еще болѣе показательны: „Распятіе“ и „Успеніе“ въ житіи, въ Пароменской ц. Успенія на Завеличьи, „Св. Троица“, „Богоявленіе“, „Воскресеніе Христово“ въ церкви Богоявленія въ бродѣхъ, „Борисъ, Владиміръ и Глѣбъ“ въ Казанскомъ соборѣ и др.

Огромная икона „Распятіе“, можетъ, наиболѣе поздняя изъ указанныхъ памятниковъ, вѣроятно, начала XVII в. сильна драматизмомъ, общимъ движеніемъ и новизной типовъ и формъ.

---

*) Новое золото фоновъ чернитъ живопись всѣхъ описанныхъ иконостасовъ.

Обильное золоченіе, сложная черная и красная опись придаютъ ей нѣсколько сухой отпечатокъ. Справа и слѣва къ Голгоѳѣ, занимающей большой средникъ, окаймленный многими клеймами страстей и евангельскихъ исторій, подъѣхала живая кавалькада воиновъ-всадниковъ на быстрыхъ цвѣтныхъ коняхъ въ своеобразныхъ доспѣхахъ съ раскинутыми плащами—совсѣмъ, какъ у сьенцевъ. У многихъ участниковъ сцены вскинуты головы. Богоматерь падаетъ на руки въ толпѣ св. Женъ, воинъ копьемъ прободаетъ тѣло Спасителя. Икона превращается въ картину съ свободнымъ замысломъ, массой фигуръ, съ мощнымъ движеніемъ и передачей индивидуальныхъ, порой экзальтированныхъ чувствъ.

Изъ клеймъ интересны „Насыщеніе пятью хлѣбами“, гдѣ хлѣбы и рыбу переносятъ въ своеобразныхъ корзинахъ, эпизодъ съ грѣшницей, нагое тѣло которой изображено съ большимъ блуднымъ животомъ на манеръ ренессансныхъ итальянскихъ и фламандскихъ фигуръ.

Въ одной изъ любопытныхъ клѣтокъ „Успенія“ изображена Анна въ лѣсу: нѣсколько сильно качающихся ярко зеленыхъ деревьевъ, скалистая мѣстность, въ буквальномъ смыслѣ *пейзажъ* проникнутъ новымъ духомъ пониманія „околичности“. Интересны также „Зачатіе Іоакима и Анны“, „Благовѣщеніе“, клеймо, гдѣ возлѣ сидящей женской фигуры стоятъ три дѣвицы. Въ громадной доскѣ „Воскресеніе“ съ коричнево-краснымъ вохреніемъ надо отмѣтить замѣчательныя клейма „Снятіе со креста“, „Положеніе во гробъ“ и др. съ очень тонко задуманной композиціей, гдѣ маленькія фигурки, передающія скорбь евангельской драмы, такъ любовно написаны. Въ иконѣ св. Троицы, гдѣ средникъ испорченъ грубымъ, сравнительно новымъ оконтуриваніемъ, весьма интересно верхнее длинное клеймо „Сотвореніе міра“ съ декоративно раскинутымъ ковромъ изъ зеленыхъ и ярко-киноварныхъ травъ, „Явленіе ангела Аврааму“ съ пейзажемъ зеленыхъ и красныхъ горокъ и розовымъ зданіемъ, „Авраамъ умѣ нозѣ св. Троицы“ и др.

Средникъ огромной иконы „Богоявленіе Господне“ окаймленъ орнаментованными медальонами древнихъ писателей, мудрецовъ и сивиллъ античнаго міра. Разнообразныя тонкія мужскія и женскія фигуры въ нарядныхъ костюмахъ живописно раскинуты силуэтомъ по золоту. Нѣкоторые круги заключаютъ по двѣ фигуры. Особенно любопытны „Зара“ въ красномъ плащѣ и „Аристотель“, „Окогенъ“, „Афродитъ“ и

„Овидій“, „Плюнархъ“ и др. Среди нихъ вкраплены библейскія сцены. Нѣкоторыя изъ нихъ, напр., „Іаковъ видѣ лествицу со ангеломъ“—совсѣмъ миніатюра.

Высокія фронтальныя фигуры Бориса, Владиміра и Глѣба вставлены въ раму изъ клеймъ, въ которыхъ написаны главные подвиги св. русскихъ князей. Нижнія клейма, связанныя въ одну общую сюиту, поражаютъ компактной сложной композиціей изъ многихъ фигуръ: „Ярославъ князь Великаго Новгорода собра воинственную силу иде на Святополка“. На фонѣ длинной цѣпи красныхъ и коричневыхъ горокъ развернута картина побоища. Бѣлые, оливковые, коричнево-красные кони, темныя копья, раздувающіеся плащи, всадники-воины — все написано съ большимъ воодушевленіемъ и умѣньемъ объединить всю массу фигуръ въ цѣльную композицію. Любопытно задуманы детали древняго боя: изъ „огня“ среди сгрудившихся всадниковъ несутъ Ярослава на носилкахъ, на землю брошены убитые воины, отрубленныя головы, павшіе кони. Превосходно клеймо: „...ловцы, слѣдяще звѣрей, обрѣтоша честное тѣло“. Раскачивающіяся деревья, быстроногій удирающій звѣрь, охотникъ съ натянутымъ лукомъ — совсѣмъ, какъ у сѣверныхъ итальянцевъ или Кранаха. Интересно также клеймо: „св. Владиміръ выѣхалъ въ поле, съ царемъ бысть побоище“. На сѣромъ конѣ съ обнаженнымъ мечемъ на фонѣ высокихъ, красно-коричневыхъ горокъ мчится Владиміръ; въ другомъ клеймѣ онъ изображенъ молящимся возлѣ коня. Сильно моделированныя лица, какъ и въ отмѣченныхъ выше иконахъ, порывистость неусловной пробѣлки, многія детали и движенія свободно задуманныхъ коней и всадниковъ, — все это вводитъ насъ въ новую атмосферу древне-русскаго искусства.

Въ заключеніе надо отмѣтить большую замѣчательную икону Иліи пророка въ Ивановскомъ монастырѣ на Завеличьи съ оливковыми массивными горками, съ языками пламени, гдѣ на огненно-киноварной колесницѣ стремительно подымается Илія. Сильная, хорошо сохранившаяся икона выходитъ изъ круга псковскаго искусства. Надо полагать, она скорѣй новгородскаго письма XV в.

Б. М. Умиленіе. Одна изъ приписываемыхъ иконъ Рублеву. XV в.
Собр. А. В. Морозова.

VI.

Андрей Рублевъ и Діонисій Глушицкій.

Къ великому сожалѣнію, крупная глава, которая по праву должна быть посвящена искусству двухъ замѣчательныхъ художниковъ древне-русскаго искусства, остается пока темной, туманной и сокращенной. Я говорю объ Андреѣ Рублевѣ и Діонисіѣ Глушицкомъ. Оба — современники, оба причислены къ лику святыхъ за искусное мастерство, силу вліянія, чистоту вѣры и подвиговъ, оба уходятъ одной половиной своей жизни въ XIV в., другой—въ XV в. Когда родился Рублевъ, точно неизвѣстно. Умеръ „въ старости велицѣ" въ 1427 или въ 1430 г. Діонисій (не надо смѣшивать его съ Діонисіемъ Ѳерапонтовскимъ, жившимъ чуть не столѣтіемъ позже) родился въ 1362 г. и умеръ 75-лѣтнимъ старцемъ въ 1437 г.

Судьба крайне обидѣла искусство Рублева. Фрески превосходящаго „въ мудрости зельнѣ" мастера погибли отъ записей и пожаровъ, иконы „преизряднаго" живописца неизвѣстны, за исключеніемъ легендарной „Св. Троицы", таящейся до сихъ

поръ подъ ризой, въ конецъ было записанной палеховцами, чуть совершенно не погибшей отъ нашего небреженія къ величайшимъ памятникамъ искусства. Гдѣ эти иконы преподобнаго Андрея Радонежскаго, называемыя отмѣнно лѣтописцемъ „чудны зѣло и украшены"? Въ двухъ небольшихъ „Архангелахъ", еще не расчищенныхъ, въ ц. Успенія у Покровской заставы, можно дѣйствительно уловить тѣнь „пресловущаго" мастера *). Однако судить по воспроизведенію расчищенной, чуть было не превратившейся „въ порошокъ" иконы обо всемъ искусствѣ Рублева нельзя **). Тѣмъ болѣе, что мы лишены возможности непосредственно видѣть краски, ихъ фактуру, обработку свѣтовъ, локальныхъ тоновъ и т. д.

Даже авторизація единственнаго памятника какъ будто А. Рублева находится пока подъ сомнѣніемъ. Первый Снигиревъ приписалъ знаменитую икону Рублеву. Этотъ фактъ отмѣчаетъ и Ровинскій въ упомянутомъ трудѣ, гдѣ онъ говоритъ: „Въ Клинцовскомъ подлинникѣ (принадлежащемъ гр. Строганову) между прочимъ упоминается, что Рублевъ въ продолженіе нѣкотораго времени находился въ послушаніи у преподобнаго Никона Радонежскаго и по его приказанію написалъ образъ св. Троицы „въ похвалу отцу Сергію" (152 л. об.). Это извѣстіе, повторенное въ житіи Преподобнаго Сергія, вѣроятно, подало поводъ Снигиреву приписать Рублеву икону св. Троицы, находящуюся въ Троицкомъ соборѣ Сергіевской лавры" (op. cit., ст. 40). Надо предположить, что Рублевъ дѣйствительно написалъ загадочный образъ. Вѣроятно, имя великаго мастера надолго останется легендарнымъ, таинственно невѣдомымъ. Надо направить всѣ усилія къ тому, чтобы наконецъ открыли знаменитый памятникъ древне-русскаго искусства, имѣющаго міровое значеніе.

По свидѣтельству лицъ, видѣвшихъ непосредственно расчищенную икону Троице-Сергіевской Лавры, стилистически „Св. Троица" Рублева очень близка къ его же росписямъ въ Успенскомъ соборѣ во Владимірѣ (1408 г.), испорченнымъ записью реставратора Сафонова. Дѣйствительно, можно только представить, какая это была живопись. Невозможно примирить

---

*) Мои попытки снять съ нихъ фотографіи ни къ чему не привели, къ сожалѣнію.

**) „Св. Троица" была расчищена и реставрирована въ 1904 г. по иниціативѣ И. С. Остроухова иконописцемъ В. П. Гурьяновымъ.

совершенно полярныя явленія: Рублева и поновителя его фресокъ Сафонова. Что за уродливое сочетаніе способностей, умѣнья, чутья, „направленія"!

Гдѣ учился Рублевъ? По всей вѣроятности, у византійскаго мастера Ѳеофана Гречина, *живописца изящнаго*, съ которымъ Рублевъ и Прохоръ старецъ съ Городца вмѣстѣ расписывали Благовѣщенскій соборъ въ Москвѣ въ 1405 г. Ихъ фрески погибли и, вѣроятно, окончательно при перестройкѣ собора Иваномъ III въ 1483 г. *) Ѳеофанъ Гречинъ навсегда переѣхалъ изъ Новгорода въ Москву въ концѣ XIV в. **). Этимъ фактомъ связывается личность Рублева, съ одной стороны, съ Византіей, съ другой, съ традиціями новгородскихъ художниковъ. Мало того. Есть важныя соображенія, что искусство Рублева находилось въ сферѣ вліянія раннихъ итальянскихъ мастеровъ. Въ эпоху владиміро-суздальской школы (повидимому, существовавшей) трудно не уловить тѣнь, которая падаетъ длинной полосой отъ Италіи черезъ Галицію, Волынь и Кіевъ на всю Владиміро-Суздальскую область. Въ архитектурѣ и особенно въ декоративной скульптурѣ этотъ вопросъ разрѣшенъ болѣе положительно. Многіе декоративные элементы владиміро-суздальскихъ храмовъ удивительно совпадаютъ по духу съ таковыми итальянскихъ романскихъ церквей. (См. Рѣзной камень въ Россіи. Гр. А. А. Бобринскій. М. 1916). Одинъ изъ первѣйшихъ московскихъ иконописцевъ—митрополитъ Петръ, который, по выраженію новгородскаго лѣтописца, „извыче иконному художеству", прибылъ въ Москву изъ Волыни въ 1308 г.***).

Волынскіе князья, какъ и духовная культура Волынскаго княжества имѣли близкія и живыя сношенія въ эту эпоху съ нарождавшимся новымъ художественнымъ центромъ въ Европѣ — Италіей. Ея вліяніе здѣсь имѣло наиболѣе реальную силу,

---

*) Фартусовъ утверждаетъ, что при реставраціи паперти Благовѣщенскаго собора онъ будто бы открылъ фрагменты древней росписи Рублева, Ѳеофана Гречина и Данилы Чернаго (?) и читалъ ихъ мелко написанныя по-славянски имена. „Къ сожалѣнію, грустно замѣтилъ художникъ, мнѣ не дали скопировать ихъ или снять фотографіи: приставили солдатиковъ, и не подходи...".

**) Отъ его фресокъ въ новгородской ц. Спаса Преображенія, исполненныхъ по указанію лѣтописи въ 1378 г., остались слѣды и то въ темномъ мѣстѣ. Ему приписываютъ почти совсѣмъ открытую роспись ц. Ѳеодора Стратилата въ Новгородѣ.

***) По преданію, онъ написалъ икону „Успенія Пресв. Богородицы", нынѣ находящуюся въ московскомъ Успенскомъ соборѣ въ ряду мѣстныхъ иконъ. Когда мы увидимъ ее расчищенной, неизвѣстно.

Архангелъ Михаилъ. Деталь иконы школы Рублева. XV в. Никольскій Единовѣрческій монастырь въ Москвѣ.

чѣмъ въ какой-нибудь другой изъ русскихъ областей, и, вѣроятно, итальянская художественная и духовная культура здѣсь побѣждала византійскую. Западная Русь въ это время имѣла близкія династическія, торговыя и культурныя сношенія съ княжествами Кіева и Лѣсной полосы. Возможно, что „*чюдные живописцы*“, по выраженію древнѣйшей лѣтописи, воспитывались уже не только подъ вліяніемъ византійскихъ традицій. Будущее выяснитъ, какъ здѣсь спорила нарождавшаяся новая Италія съ угасавшей культурой Византіи.

Повидимому, поиски „церковныхъ“, по выраженію „Софійскаго временника“, мастеровъ въ Венеціи и пребываніе въ Москвѣ итальянскихъ архитекторовъ (и, вѣроятно, художниковъ, расписавшихъ по моимъ предположеніямъ папертъ Благовѣщенскаго собора) при Иванѣ III и сынѣ его Василіѣ III

Боунинсенья Дуччо. Maesta. Деталь. 1308—1311 г.
Сьена. Орега.

относится къ новой фазѣ сношеній съ Италіей сперва Владиміро-Суздальскаго, а позже Московскаго княжества. Когда послали Ридольфо Фіоравенте посмотрѣть владиміро-суздальскіе храмы (1475 г.), онъ очень характерно замѣтилъ, по слову лѣтописца: „ѣзди же въ Володимеръ и смотривъ Пречистые похваливъ дѣла, рече: *нѣкіихъ нашихъ мастеровъ дѣло*". (Софійскій временникъ, ч. II. М. 1821 г., ст. 144. Курсивъ мой. А. Г.). Можно, не насилуя фактовъ, допустить, что вмѣстѣ съ церковными мастерами пріѣзжали въ область Московскаго княжества и нѣкіе мастера живописнаго дѣла. Въ этомъ нѣтъ ничего невѣроятнаго, особенно, если припомнить, что Италія въ XV столѣтіи была необычайно богата художниками-живописцами. Оставляя до другого раза рѣшеніе всѣхъ этихъ важныхъ вопросовъ, вернемся къ личности Рублева. Знаме-

нитому нашему мастеру суждено занять въ древне-русскомъ искусствѣ мѣсто легендарнаго Джотто. Какъ и итальянскому художнику, Рублеву приписывается много разнохарактерныхъ произведенiй. Такъ или иначе онъ игралъ, надо полагать, крупную роль въ созданiи и сформированiи школы, размѣры и характеръ которой отъ насъ пока совершенно скрыты. Правильно было бы ее назвать древне-московской школой. Впрочемъ, трудно сказать, насколько живопись Рублева была далека или близка къ новгородскому искусству. Гадательно можно предположить, что Рублевъ намѣчаетъ вмѣстѣ съ новгородскими художниками многiя новыя черты въ древне-русскомъ искусствѣ, черты, находимыя нами уже въ зрѣломъ, развитомъ видѣ у Дiонисiя Ѳерапонтовскаго, его сыновей сотрудниковъ и учениковъ.

Къ сожалѣнiю, *ни одного достовѣрнаго и неиспорченнаго* либо нереставрированнаго произведенiя кисти Рублева до насъ не дошло. Лучшая страница древне-русскаго искусства насильно вырвана, кощунственно смята и уничтожена. Созданiя художника, имя котораго въ древности считалось священнымъ, исковерканы временемъ, а главное, безвременьемъ нашей полукультурности...

* *

Личность Дiонисiя Глушицкаго, кажется, находится въ лучшихъ условiяхъ. И это прежде всего благодаря тому обстоятельству, что его дѣятельность сосредоточена была въ отдаленной провинцiи, гдѣ древней иконѣ есть больше возможности уцѣлѣть подъ олифой. Въ непроходимыхъ дебряхъ на берегу рѣки Глушицы, въ 40 в. отъ Вологды Дiонисiй основалъ Сосновецкiй монастырь, превратившiйся позже въ крупный разсадникъ святости и своеобразнаго искусства иконы. Бiографъ глушицкаго мастера такъ описываетъ его личность. (Маленькая листовка: Василiй Лебедевъ. Иконописные труды Преподобнаго Дiонисiя Глушицкаго Чудотворца. Вологда, 1900 г.). „Онъ однажды въ день вкушалъ пищу, и постоянно трудился, все дѣлая своими руками по примѣру св. Павла. Преподобный занимался плотничествомъ, кованiемъ мѣди, кузнечнымъ мастерствомъ, шитьемъ одежды, плетенiемъ лаптей; онъ былъ искуснымъ книгописцемъ, отличнымъ рѣзчикомъ на деревѣ и особенно любилъ святое искусство иконописанiя. Въ житiи преп. Дiонисiя сказано: „имяше же художество живописца — писаше иконы и млатобiйца бяше и спириды дѣлаше...“

Объ Аввѣ Сосновецкомъ въ нѣкоторыхъ русскихъ иконописныхъ подлинникахъ сказано: „писаше многія св. иконы; его чудотворныя иконы обрѣтаются здѣ въ Россійской земли, самъ же многія чудеса отъ гроба своего источаетъ въ Покровскомъ (точнѣе въ Сосновецкомъ) монастырѣ".

Поистинѣ, какой-то русскій кватрочентистъ: „писаше иконы и млатобійца бяше и спириды дѣлаше"... Какое удивительное сочетаніе способностей, какая удивительная жизнь, завершающаяся 75-мъ годомъ! Въ этомъ отношеніи—опять разительное сходство съ французскими художниками, плодотворнѣйшая жизнь которыхъ обрывается тоже на склонѣ глубокихъ лѣтъ. Вспомнить, сколько прожили Делакруа, Коро, отшельникъ Сезаннъ, Дега, Моне, Писсаро, Синьякъ и др. Нѣкоторые изъ нихъ еще здравствуютъ и понынѣ, не переставая роботать.

Иконопись Діонисія Глушицкаго, несомнѣнно, вышла изъ того же великаго центра, откуда выросло искусство Рублева, его современника. Сохранившіяся многія иконы Діонисія въ Сосновецкомъ монастырѣ, въ нѣкоторыхъ церквахъ Вологодской губ. ждутъ своего изслѣдователя. Обстоятельства нынѣшняго времени не позволяютъ поѣхать и осмотрѣть произведенія глушицкаго мастера. Многія изъ нихъ испорчены и записаны, какъ свидѣтельствуетъ В. Лебедевъ, другія потемнѣли отъ лака и олифы.

Очень характеренъ эпизодъ отношенія народа къ этимъ записямъ древнихъ святынь. Такъ, описывая огромную икону „Іоаннъ Богословъ", по преданію, принадлежащую кисти Діонисія, упомянутый біографъ говоритъ: „Въ апрѣлѣ 1899 г. описываемая св. икона была поновлена вологодскимъ живописцемъ Яруничевымъ, по резолюціи вологодскаго Преосвященнаго Алексѣя, положенной на прошеніи мѣстнаго священника Протогена Маркова: „поручить исправленіе поврежденій опытному иконописцу подъ строгимъ наблюденіемъ и отвѣтственностью приходскаго священника, чтобы общій характеръ древняго письма, особенно на ликѣ былъ нисколько не измѣненъ". Къ сожалѣнію, замѣчаетъ В. Лебедевъ, исправленіе сдѣлано въ смыслѣ *совершеннаго обновленія*, отъ древняго письма почти *не осталось и слѣдовъ*, развѣ только общія черты лица". (Курсивъ мой. А. Г.).

Какая типичная картина „исправленія" невѣжественными „буйими писарями" подъ благословеніе темныхъ батюшекъ (только ли батюшекъ?..) первостепенныхъ памятниковъ искус-

ства! Въ скоропостижной смерти священника и церковнаго старосты, поновившихъ икону св. Николая, по преданію, написанную Діонисіемъ, народъ видѣлъ Божіе и Святителя Николая наказаніе за поновленіе...

Какое огромное значеніе придавали древніе мастера своему ремеслу, говоритъ его описаніе въ той же біографіи Діонисія. Настолько оно поучительно, интересно и характерно для всей древне-русской иконописи, что я рѣшаюсь привести его полностью: „Левкасное дѣло было хорошо знакомо преп. Діонисію. Въ доскахъ, на которыхъ писалъ Преподобный свои иконы, было мало суковъ. Они приготовлялись изъ сосны, ольхи, березы и липы. Преподобный выбиралъ такую доску, которая не трескалась и не коробилась, т. е. доска раскалывалась ровно и по слоямъ. Кромѣ того, чтобы сохранить доску отъ трескaнія и коробленія, задняя сторона ея укрѣплялась большею частью двумя шпонками въ верхней и нижней частяхъ, если доска была большого размѣра, на малыхъ же доскахъ шпонки вставлялись по концамъ въ отрѣзы. Несомнѣнно доски выбирались сухія, вылежавшіяся. Почти всѣ иконы кисти преп. Діонисія сдѣланы съ выемкой, т. е. съ углубленною срединою доски и полями. Средина доски углублялась на восьмую или четвертую часть вершка. На выемкѣ и живописалось главное изображеніе. Величина полей дѣлалась сообразно съ доскою, однако, не болѣе вершка въ ширину. Поля большею частью покрывались темною или темно-зеленою краскою, а иногда на нихъ живописались святые. Доски составлены изъ двухъ, трехъ и четырехъ кусковъ, прочно склеены; такая доска прочнѣе цѣльной широкой доски. Мѣра досокъ, какъ увидимъ ниже, различная, толщина ихъ отъ полвершка до одного вершка. Можно догадываться, что при левкасномъ производствѣ употребляется рыбій клей; онъ считается чистымъ и крѣпкимъ. Доски, какъ видно, хорошо проклеивались, или напитывались клеевымъ отваромъ, чтобы предохранить ихъ отъ сырости и отъ трескaнія, и чтобы левкасъ не отсталъ отъ поволоки вмѣстѣ съ иконнымъ писаніемъ. Нижнія части доски пропитывались, кажется, льнянымъ, или другимъ масломъ, можетъ быть, для того, чтобы предохранить доску отъ червоточины, весьма вредной для иконы.

Большою заботою для Преподобнаго было приготовленіе прочнаго основанія для левкаса. На нѣкоторыхъ иконахъ можно видѣть, что левкасъ не прямо на доскѣ, а сначала

наложена на нее поволока, которая крѣпче принимаетъ на себя левкасъ и удерживаетъ его весьма долго и такимъ образомъ надолго сохраняетъ иконное писаніе. Поволока изготовлялась изъ рѣдкой холстины. Пропитанная клеевымъ отваромъ ткань налагалась на доску ровно безъ сгибовъ. На поволоку полагался алебастровый левкасъ (грунтъ), на которомъ и совершалось иконное письмо.

Золоченіе на иконахъ преп. Діонисія почти отсутствуетъ, или мало — по мардану. Изъ красокъ болѣе употребительны вохра (*самая матерьяльная краска* А. Г.) и веронская, или зеленая земля. Вохра употреблялась для окрашиванія въ желтый, оранжевый и темно-красный цвѣта. Веронская краска шла на извѣстную краску „празелень". Веронская земля употреблялась для окрашиванія въ черно-зеленый, оливковый и горно-зеленый цвѣта. Кажется, краски приготовлялись на яичномъ желткѣ и иногда на вареномъ маслѣ. Нѣжность и свѣжесть красокъ на иконахъ, доселѣ сохранившихся, указываетъ на первый способъ. Названныя краски нужно почитать основными, а изъ нихъ приготовлялись простые и сложные цвѣта для иконописанія. Нѣкоторыя иконы писаны на смолѣ" (op. cit., ст. 6).

Вотъ гдѣ таится чудо сохранности многихъ иконъ, прошедшихъ через страшныя превратности своей измѣнчивой судьбы: въ глубокомъ и настоящемъ знаніи мастеровъ своего дѣла, въ ихъ благоговѣйномъ и какомъ-то священномъ отношеніи къ своему ремеслу.

* *

Какое отношеніе имѣлъ вологодскій центръ къ устюжскимъ письмамъ и значительно позже сформировавшейся строгановской школѣ, въ настоящее время трудно сказать что-либо опредѣленное. Между тремя отвѣтвленіями новгородской школы, безусловно, существовали опредѣленныя взаимоотношенія, о глубинѣ и направленіи которыхъ сейчасъ судить преждевременно. Ясно только одно, что традиціи Вологды сохраняли въ это время близкую связь съ новгородскими и что мастеръ Діонисій Глушицкій долженъ занять въ исторіи нашего иконописанія видное мѣсто.

Страшный судъ. Деталь. Москва. XVI в. Собр. А. В. Морозова.

VII.

Москва.

Въ серединѣ XVI в. въ древне-русскомъ искусствѣ происходятъ капитальныя перемѣны. Эти перемѣны находились въ тѣсной связи, съ одной стороны, съ паденіемъ Новгорода и Пскова, съ другой — съ ростомъ Москвы, какъ новаго центра русской культуры и государственности, ростомъ окраинъ, особенно Пермской земли, откуда новгородцы давно вывозили, какъ изъ своей волости, разные товары, особенно добывавшіяся здѣсь серебро и соль. Въ Пермской землѣ уже въ 1470 г.

поселились выходцы изъ Великаго Новгорода, богатые купцы Строгановы.

До половины XVI в. Москва была въ сильной зависимости въ художественномъ отношеніи отъ Пскова и Новгорода. Отсюда въ новую столицу шли многіе предметы искусства, больше иконы, часто насильно отобранныя Иваномъ III и особенно Иваномъ Грознымъ, окончательно и жестоко расправившимся съ новгородскими и псковскими вольностями (1570 г.). Мало того. Нуждавшаяся въ мастерахъ Москва постоянно имѣла у себя псковскихъ и новгородскихъ художниковъ, въ числѣ ихъ даже такого первоклассного мастера, какъ „хитрѣйшаго всѣхъ" Діонисія*). Знаменитый Андрей Рублевъ, темный и загадочный, вѣроято, обязанъ своимъ развитіемъ новгородской средѣ искусства, хотя его дѣятельность протекла исключительно въ области Московскаго княжества.

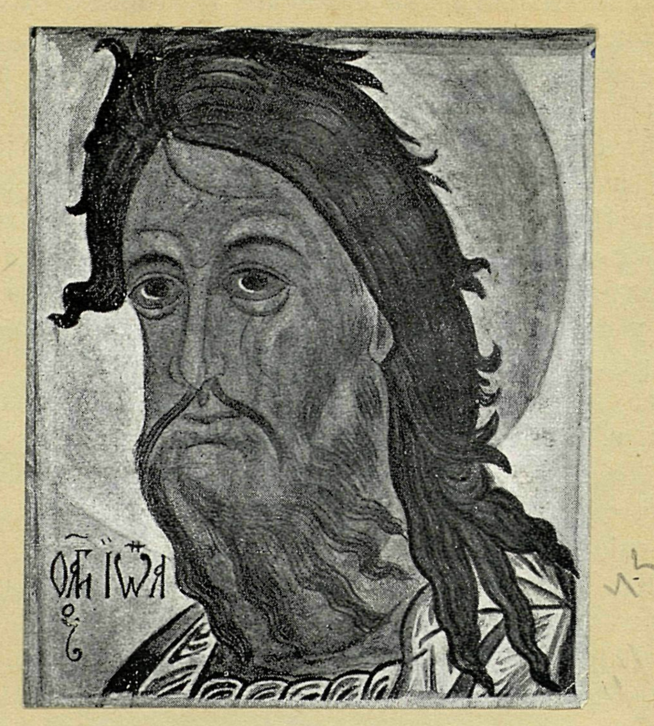
Древнія формы, особенно новгородскія, глубоко перерождаются падъ вліяніемъ сложнаго ряда причинъ. Первое мѣсто среди нихъ занимаютъ новые вкусы московскаго двора, весь духовный укладъ котораго глубоко расходился съ традиціями павшихъ республикъ. Главные элементы новгородско-псковскаго искусства: композиція, цвѣтъ, краски, фактура, языкъ выразительности наполняются другимъ содержаніемъ на почвѣ новыхъ художественныхъ стремленій, новаго направленія церковности и государственности. Уже въ псковской живописи, какъ мы видѣли, нѣкоторые элементы византійскаго и новгородскаго искусства измѣнили свою физіономію. Москва, которая шла непосредственно скорѣй, какъ мнѣ кажется, отъ Пскова (въ извѣстные историческіе моменты своего союзника), чѣмъ отъ Новгорода, теряетъ чистоту многихъ основъ древнерусской иконописи и вообще искусства.

Почти въ моментъ сформированія старо-московской школы (о древне-московской мы пока ничего не знаемъ) **) возникаетъ

---

*) „Софійскій временникъ" отмѣчаетъ; „Въ лѣто 6990 (1482 г.). Сгорѣ икона Одигитрее на Москвѣ во церкви каменной св. Вознесенія чудная Святаа Богородица греческаго письма въ ту мѣру сдѣлана, якоже въ Царьградѣ чудная, иже исходитъ во вторникъ да въ среду на море; толико образъ той сгорѣ да кузнь, а доска ся остала. И написа Денисей иконникъ на той же доскѣ въ той же образъ". Ч. II, М. 1821 г., ст. 225.

**) Митрополитъ Макарій, бывшій шестнадцать лѣтъ архіепископомъ въ Новгородѣ, основалъ около 1540 г. въ Москвѣ иконописныя мастерскія, куда вошли учителями псковскіе и новгородскіе иконописцы.



Деисусъ. Іоаннъ Предтеча. Деталь.
Москва. XVI в. Третьяковская галлерея.

весьма характерное для Москвы и ея направленія извѣстное дѣло дьяка Висковатаго. Въ одно изъ посѣщеній Благовѣщенскаго собора, гдѣ послѣ пожара (1547 г.) *) появилось много псковскихъ и новгородскихъ иконъ, онъ подвергъ ихъ каноничность публично высказанному сомнѣнію и возбудилъ вопросъ объ установленіи цензуры, общихъ и строгихъ правилъ иконописанія.

Ничего подобнаго мы не видимъ во Псковѣ и Новгородѣ, гдѣ свободные художники работаютъ на прихожанъ, своихъ непосредственныхъ заказчиковъ. Въ Москвѣ, гдѣ приходская жизнь пропитывается бюрократизмомъ, вопросы искусства пріобрѣтаютъ государственное значеніе и входятъ въ компетенцію не отдѣльнаго прихода, а центральнаго церковно-правительственнаго органа. Церковь проникается государственными тен-

---

*) Въ этотъ страшный пожаръ погибло одно изъ лучшихъ созданій Рублева. Это *событіе* отмѣчаетъ лѣтописецъ: „...и деисусъ Андреева письма Рублева... сгорѣлъ“.

денціями, и обратно, функціи государства выполняются духовными людьми. Искусство, обслуживающее церковь, поступаетъ въ вѣдѣніе правительственнаго „приказа", откуда идутъ распоряженія, регламентирующія воззрѣнія и поступки художниковъ... Живопись иконы начинаетъ понемногу окаменѣвать въ тискахъ схоластики цензуры и почти становится чуждою вдохновеннаго творчества.

Происходитъ смѣщеніе всего уклада художественной жизни, которая складывалась крайне неблагопріятно для свободнаго, творческаго развитія личности художника. Государствомъ и церковью искусство глубоко эксплоатируется. И чѣмъ больше объединялась ихъ власть, чѣмъ больше росло ихъ значеніе и общее направленіе, тѣмъ быстрѣе падали главныя основы искусства, не выдерживавшія надъ собой насилія, опеки, пользованія въ качествѣ орудія для достиженія постороннихъ цѣлей... Отнынѣ упадокъ искусства и внѣшній ростъ государства — явленія на первый взглядъ совсѣмъ непонятныя — становятся неразрывными и длительными...

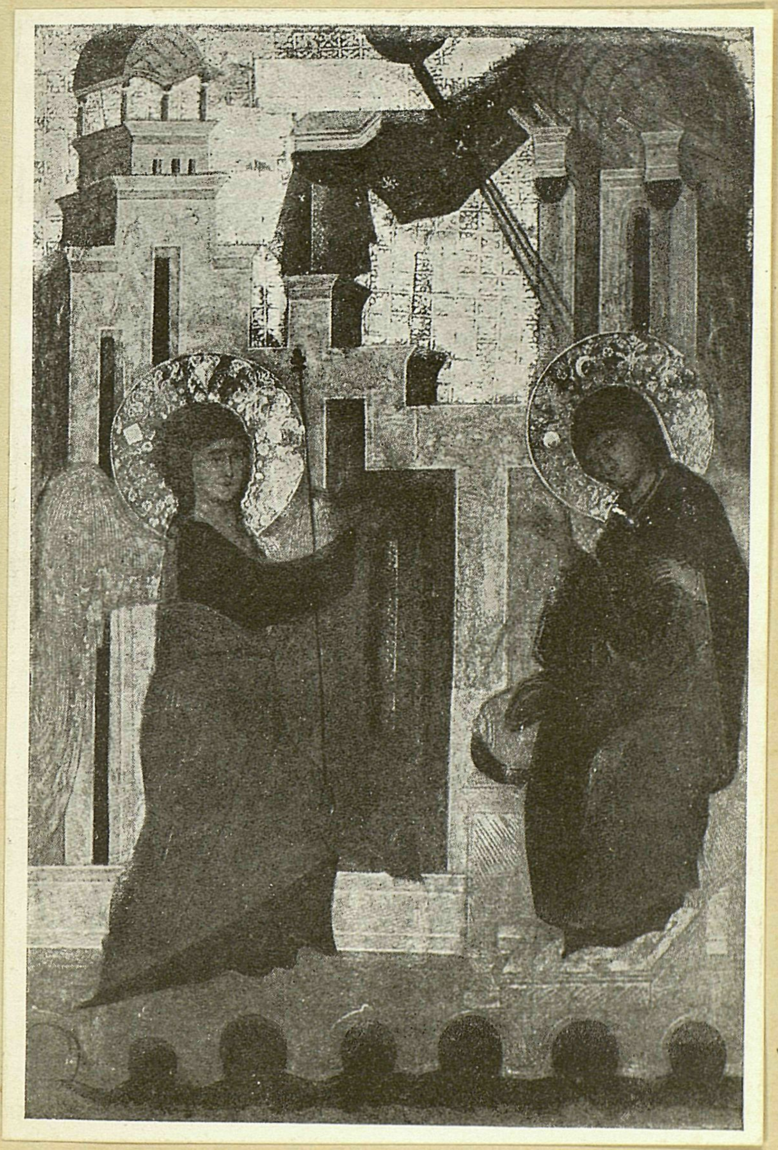
На Стоглавомъ соборѣ при Иванѣ Грозномъ (1551 г.) иконопись строго регламентируется властью, а личность художника подвергается опекѣ „духовныхъ отцовъ". Вкусы и идеалъ иконописца въ это время очень характерны. „Подобаетъ живописцу быти смиренну, говоритъ Стоглавый соборъ, кротку, благоговѣйну, не празднословцу и не смѣхотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьяницѣ, грабежнику, не убійцѣ. Наипаче же хранить чистоту душевную со всякимъ опасеніемъ... и *приходить часто къ духовнымъ отцамъ и во всемъ съ ними совѣтоваться, по ихъ наставленіямъ жить въ постѣ и молитвахъ, воздержаніи со смиреномудріемъ... И съ превеликимъ тщаніемъ* писать образъ Христа и Пречистой его Матери... по образу и по подобію и по существу, смотря на образъ древнихъ живописцевъ. А которые по сіе время писали иконы, не учась самовольствомъ, самовольно и не по образу..., тѣмъ иконописцамъ *запрещеніе положить*, чтобъ учились у добрыхъ мастеровъ... И которые не перестанутъ отъ такого дѣла, *да будутъ наказаны царскою грозою* и *предадутся суду*"... (Ѳ. Буслаевъ. Историческіе очерки русск. нар. словестности и искусства. Т. II. СПБ. 1861 г., ст. 333—334. (Курсивъ мой. А. Г.).

„Во всемъ совѣтоваться съ духовными отцами, жить... со смиреномудріемъ, съ превеликимъ тщаніемъ писать, запрещеніе положить, да будутъ наказаны царскою грозою и пре-

Царскія двери. Дет. Новгородъ. Нач. XV в. Собр. А. В. Морозова.

дадутся суду"—отъ всѣхъ этихъ оковъ, стѣсняющихъ свободу и личный починъ художника, были свободны живописцы Великаго Новгорода, создавшіе величайшіе памятники искусства....

Въ новгородскую композицію, эпически выраженную, свободно задуманную и избранную, полную завершенности стиля, магистральности линій и формъ, вносится „сбитость" въ постройку общаго плана, фигуръ, драпировокъ, вносится уютъ темной, интимной моленной, благочиніе и великопостное умиленіе. (ст. 100, 101 и 103). Приземистыя рыхлыя структурой



Благовѣщеніе. Московская икона кон. XVI в. въ одномъ изъ предѣловъ Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ.

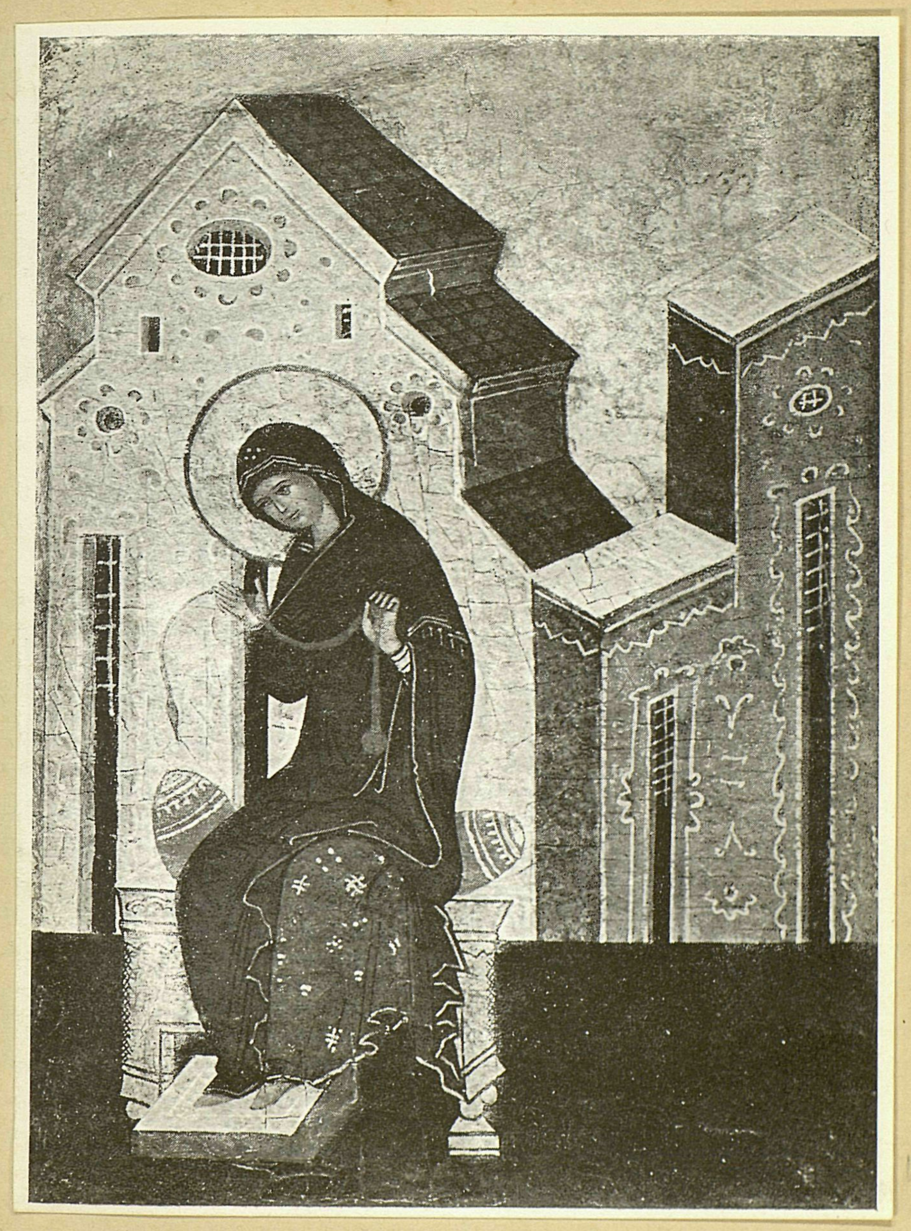
фигуры становятся темными ликомъ и облаченіями. Круглые, одутловатые лики психологично задуманы и въ большинствѣ случаевъ совершенно схоже трактованы. Большіе круглые „закатистые“ глаза говорятъ языкомъ повѣствованія, назиданія и притчи, а не живописной пластики. Весьма естественно, что въ этой неблагопріятной для искусства средѣ московскіе иконо-

писцы равнодушны къ краскамъ, что ихъ цвѣта блеклые и какъ бы насыщены вохрой, что поверхность иконы какъ-то замусолена и вязка, какъ будто ее обработывалъ человѣкъ связанный и угнетенный въ чемъ-то главномъ и основномъ.

Вохра, часто плохо положенная, въ соединеніи съ чернильной, блеклою празеленью становится однимъ изъ любимыхъ сочетаній московскаго художника. Киноварный цвѣтъ, радостный, чистый и ясный у новгородцевъ и псковичей, въ московской иконѣ изгоняется либо намѣренно глушится примѣсями темныхъ красокъ или орнаментальнымъ золотомъ. Разводы, блики, оживки, пробѣла часто бѣлильные, а не цвѣтные, какъ у псковичей и новгородцевъ, съ одинаковымъ смысломъ брошенные по полю иконы, выдѣляются самоцѣльнымъ эффектомъ, рушатъ архитектурное единство и вносятъ рыхлость въ конструкцію тѣла, горокъ, палатъ. Гвенты, или прорись становятся вялыми, однообразными, грубо разработанными. Не безынтересно и то обстоятельство, что какъ разъ съ этого времени въ Москвѣ стали широко примѣнять серебряные оклады, почти совсѣмъ закрывшіе живопись.

Замысловато-литературныя темы отнынѣ становятся любимымъ мотивомъ художника и ихъ церковно-государственнаго заказчика. Дидактическая смысловая сторона композиціи играетъ первую роль въ общемъ впечатлѣніи. Многословныя притчи, акафисты, святцы, обѣдни, отвѣчая общему духу и направленію московской жизни, завладѣваютъ вниманіемъ и вкусами художника. Онъ съ любовью разрабатываетъ аллегорическія темы, уснащаетъ широкія поля иконы цитатами и хитроумными надписями, что даетъ поводъ молящимся вести затяжные безплодные церковные споры и пренія. Правильность и каноничность — первыя условія хорошей иконы; какъ бы конденсированное „содержаніе", удовлетворявшее склонности москвичей конца XVI и XVII в. къ религіозной начитанности, замѣняетъ содержаніе новгородцевъ, главные элементы котораго: внутренняя свобода, эпически, эмоціонально задуманный образъ, цвѣтъ, краски и завершенная сильная композиція.

Выше я отмѣтилъ, что московская школа въ художественномъ отношеніи непосредственно скорѣй зависѣла отъ Пскова, чѣмъ отъ Новгорода. Въ Москвѣ, повидимому, еще задолго до появленія фрязи иконописцы охотно перенимали новшества псковскихъ художниковъ, не наслѣдуя ихъ отношенія къ краскамъ, письму, ихъ внутреннюю свободу и настоящее по-



Св. Троица. Деталь. Москва. 1644 г. Собр. А. В. Морозова.

ниманіе основъ искусства. Его главный стержень въ Москвѣ надломился, главные корни были отсѣчены. При такой обстановкѣ новшества привходили въ московское искусство *литературнымъ*, голымъ элементомъ, удовлетворявшимъ скорѣе инстинктъ литературно-психологическій, чѣмъ эмоціонально-художественный.

Національзація ликовъ и отдѣльныхъ фигуръ, начавшаяся, какъ мы видѣли, въ новгородскомъ и псковскомъ искусствѣ, въ Москвѣ принимаетъ мало художественное направленіе, благодаря удаленности отъ художественныхъ центровъ и создававшейся *націоналистически-замкнутой атмосферы искусства*. Если-же доходили западныя, такъ называемыя фряжскія вѣянія, то они были далеко не перваго качества. Правда, здѣсь уже мы вступаемъ въ область ново-московской школы, гдѣ главными мастерами были царскіе иконописцы. Конечно, всѣ эти характерныя черты не сразу опредѣлились. Мы знаемъ интересные образцы старо-московской школы (о нихъ рѣчъ впереди), гдѣ иконописцы хранятъ еще традиціи новгородско-псковскаго искусства, гдѣ письмо и краски еще совсѣмъ не утеряны, гдѣ пестрота и аллегоризмъ — не главные элементы иконы (ст. 96, 101).

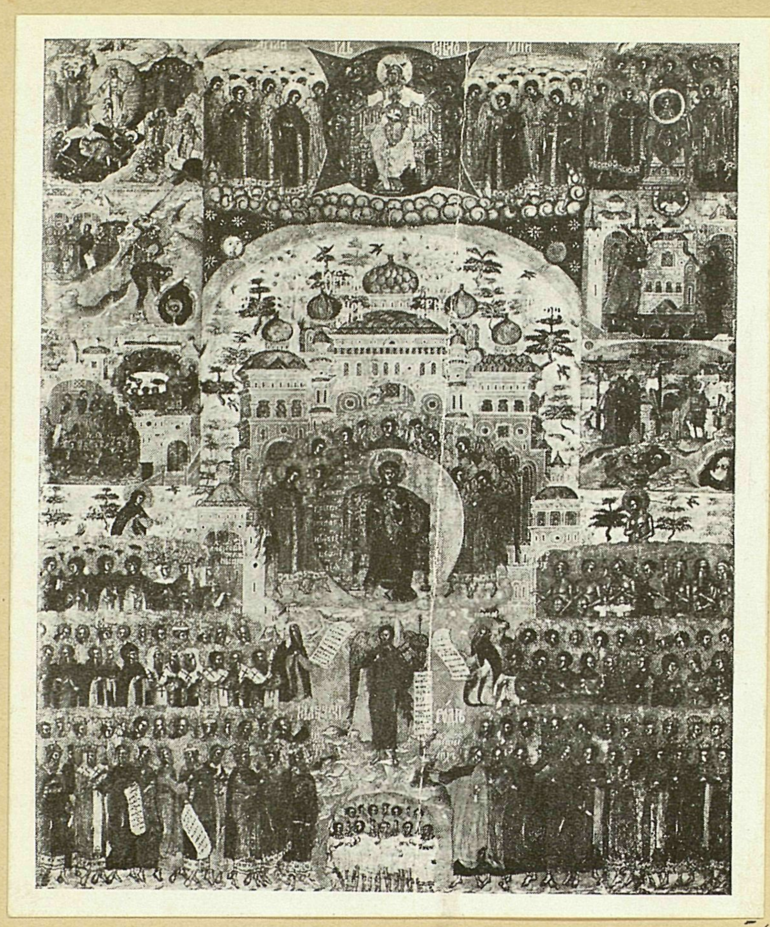
* *

Итакъ, исторія московской живописи распадается на три крупныхъ момента. 1) Древне-московская школа. Ея сильнѣйшимъ представителемъ былъ „пресловущій" Рублевъ. О ней мы пока ничего конкретно не знаемъ.

Предстоитъ конкретно рѣшить слѣдующія капитальные вопросы: изъ какихъ элементовъ сложились традиціи древне-московской школы; ея отношеніе къ владиміро-суздальскому искусству, съ одной стороны, новгородско-псковскому—съ другой. На какой почвѣ развились полулегендарныя личности старца Прохора съ городца, Данилы Чернаго и особенно его ученика (?) Андрея Рублева; отношеніе послѣдняго къ Ѳеофану Гречину, а черезъ него къ новгородскому и византійско-западному искусству. Было ли взаимодѣйствіе древне-московской школы съ древне-вологодскимъ центромъ, имя главнаго представителя котораго—Діонисій Глушицкій — всегда упоминается въ лѣтописяхъ рядомъ съ именемъ Рублева. 2) Старо-московская школа. Она ведетъ свое начало со времени основанія митроп. Макаріемъ мастерскихъ въ Москвѣ, т.-е. со второй половины XVI в. и продолжается до половины XVII в. Повидимому, старо-московская школа, особенно ея начальный періодъ, несмотря на многія отрицательныя явленія, не такъ плоха, какъ ее хотятъ представить въ настоящее время переоцѣнокъ и пересмотра старыхъ сужденій. Опять таки и здѣсь много загадочнаго и темнаго. Неизвѣстно, перешли ли традиціи древне-московской школы, особенно А. Рублева, въ старо-

Св. Троица. Средняя икона складня. 1644 г. Москва. Собр. А. В. Морозова.

московскую школу или онѣ замерли, и послѣдняя сложилась исключительно подъ вліяніемъ Новгорода, Пскова, Вологды (?) и школы Строгоновыхъ. 3) Ново-московская школа. Оружейная палата съ Симономъ Ушаковымъ во главѣ — главный ея выразитель.



О Тебѣ радуется. Строгоновская икона XVII в. Третьяковская галлерея.

VIII.

Школа Строгановыхъ.

Нѣчто подобное, только въ меньшемъ масштабѣ, произошло на почвѣ Усолья въ Перми, гдѣ роль московскаго двора игралъ своеобразный мѣстный дворъ вліятельныхъ, зажиточныхъ людей Строгановыхъ. „Сперва Іоанникій, говоритъ Д. А. Ровинскій (ссылаясь на Карамзина), потомъ сыновья его Яковъ, Григорій и Семенъ и внуки Максимъ Яковлевичъ и Никита Григорьевичъ Строгановы получаютъ отъ Московскаго государя разныя права на свободную торговлю въ этихъ краяхъ. Съ 1558 г. заводятъ селенія въ Перми. Въ 1574 г. получаютъ въ собственность Большую Соль и участвуютъ въ покореніи Сибири“ (op. cit., ст. 26). Въ 1610 г. Строгановы получаютъ отъ царя Василія Шуйскаго званіе именитыхъ людей. Богат-

ство и независимость купцовъ Строгановыхъ были широко извѣстны не только въ Пермской землѣ, гдѣ имъ принадлежала роль своеобразныхъ князьковъ, вершителей судебъ цѣлаго края. Весьма естественно, что они „завели собственную иконописную школу“. Являясь иниціаторами своихъ мастерскихъ, богатые заказчики Строгановы несомнѣнно повліяли своими вкусами на сформированіе своеобразнаго стиля, который принято называть строгановскимъ, а иконописцевъ Усолья, главнымъ образомъ, Сольвычегодска—строгановской школой.

Взаимодѣйствуя, надо полагать, съ сѣверными провинціями Новгорода, Вологдой и Великимъ Устюгомъ, сохранившими больше новгородскихъ традицій, хотя и утратившими ясность цвѣта, силу и чистоту *столичнаго* монументальнаго стиля, строгановская школа къ концу XVI в. выливается въ опредѣленное явленіе въ древне-русскомъ искусствѣ. (Конкретно объ устюжскихъ иконахъ будетъ сказано ниже). Пріемы новгородскихъ художниковъ въ рукахъ строгановскихъ иконописцевъ мѣняются по всѣмъ направленіямъ.

Изъ новгородскаго храма, полнаго величія и важности, обставленнаго широко-живописными иконами, мы попадаемъ въ тѣсную, какъ бы домашнюю церковку-моленную Строгановыхъ, гдѣ миніатюрныя иконки искрятся золотомъ, пестрятъ старательно выписанными крапленными формами, гдѣ глазъ, близко скользя по нарядной поверхности, силится разсмотрѣть мельчайшія детали миніатюрныхъ фигурокъ, гдѣ мѣсто больше удивленію, чѣмъ подъему, захвату и творческому восторгу.

Размѣръ и форматъ иконныхъ досокъ, разрѣшеніе композиціи, краски, языкъ выразительности, даже внѣшняя обработка *), — все сдвигается въ опредѣленную сторону. Миніатюрность размѣровъ, письма, построенія становится доминирующимъ мотивомъ художника. Монументальность новгородской иконы въ буквальномъ и переносномъ смыслѣ замѣняется „мелочью“. Все свое артистическое напряженіе строгановскій мастеръ, отвѣчая, повидимому, на запросы и вкусы заказчиковъ, сосредоточиваетъ на изощренной, иногда поразительной „отдѣлкѣ“ иконы, на ея ювелирной, слишкомъ детальной обработкѣ разведеннымъ, сухо-печатнымъ золотомъ, графично-

*) Новгородская икона часто обработана топоромъ, у строгановцевъ какъ и у москвичей она тщательно выстрогана, съ ровными, правильными краями и выкрашена снаружи въ темно-землистый цвѣтъ.

мелкимъ „узорочьемъ“, нарядно-мелкимъ крапленіемъ. Миніатюрную поверхность доски (пядница) онъ насыщаетъ донельзя запутанной композиціей, мелкими формами множества лицъ и фигуръ, которыя надо разсматривать въ лупу большого увеличенія. Рядъ послѣдовательныхъ картинъ евангельскихъ событій или житій, разбиваемыхъ новгородскими и псковскими мастерами на отдѣльныя клейма, строгановцы (какъ и москвичи, ст. 105), трактують одной сплошной композиціей, гдѣ черныя фигурки пестрѣютъ на золотѣ, празелени и охрѣ.

Св. пр. Даніилъ. Дет. Москва. XVII в.

Строгановцы, рѣже чѣмъ москвичи, которые все-таки больше пишутъ, чѣмъ рисуютъ, золотятъ и украшаютъ,—задумываютъ композицію въ краскахъ. Если они подъ вліяніемъ Востока стремятся распестрить икону яркими красками, что опять-таки рѣдкое явленіе въ ихъ искусствѣ, то это нисколько не говоритъ въ пользу живописныхъ традицій. Яркія краски не подчиняются у нихъ общему колористическому единству, либо скрываются подъ мельчайшимъ узорочьемъ гравировальной иглы. Весьма цѣнное чувство цвѣта новгородцевъ и псковичей у строгановцевъ подмѣняется раскраской „превосходнаго рисунка“. Наиболѣе важный элементъ живописи утратилъ свою жизненность. И, пожалуй, въ этомъ отношеніи болѣе всего потеряли строгановцы передъ псковичами и новгородцами. Мы знаемъ много псковскихъ и новгородскихъ иконъ миніатюрной, но живописной работы, гдѣ рука писала подъ чувство цвѣта, а не раскрашивала по тонко расчерченному рисунку.

Строгановскіе мастера, какъ и московскіе иконники не золотятъ свѣтъ и поля иконы, не оставляютъ ихъ „костяными“, какъ это мы видѣли у новгородскихъ живописцевъ, а закрашиваютъ весь фонъ и поля темной празеленью нехорошей фактуры и тона. Въ рѣдкихъ случаяхъ встрѣчаемое золото фона отличается особымъ зеленоватымъ непріятнымъ оттѣн-

комъ. Его стали „творить“, на клею съ солью, на винѣ съ камедью, на меду, получать его изъ ртути и куринаго желтка, изъ щучьей желчи и пр. Его стали примѣнять въ чрезвычайномъ изобиліи, какъ краску. Имъ наводятъ орнаментъ, пробѣлку одеждъ, рисунокъ палатъ, опись силуэта, имъ раздѣлываютъ въ видѣ тончайшихъ линій волосы, ризы, травы, деревья и т. д. Цвѣтная пробѣлка одеждъ встрѣчается чрезвычайно рѣдко, робко примѣняется и то на иконахъ конца XVI в.

Въ концѣ-концовъ у строгановцевъ искусство подмѣняется искусностью, во всякомъ случаѣ, удивительной и мало объяснимой въ условіяхъ непроходимыхъ лѣсовъ, скромныхъ селеній и посадовъ, постояннаго труда и борьбы съ первобытной природой. Конечно, совершенно нельзя согласиться съ сужденіемъ (П. Муратова), уже выше приведеннымъ о строгановскихъ письмахъ, представляющихъ „вершину мастерства, достигнутаго русской иконописью“. Если подъ искусствомъ разумѣть кропотливость письма, мелкоту пропорцій, тщательность отдѣлки, то, дѣйствительно, строгановскіе мастера остаются непревзойденными. Въ области прикладного искусства ихъ роль, какъ художниковъ, наиболѣе умѣстна. Образецъ въ высшей степени художественной работы въ такомъ направленіи я уже приводилъ въ видѣ замѣчательнаго строгановскаго евангелія въ собраніи И. С. Остроухова. Здѣсь русскій мастеръ споритъ съ лучшими восточными хитрецами плетенія, узора, подбора изысканныхъ красокъ. Изъ-подъ его искусной руки выходитъ тончайшая миніатюра, не уступающая лучшимъ миніатюрамъ средневѣковыхъ художниковъ Запада.

Появленіе „мелочи“, орнаментальности и затѣйливости въ композиціи строгановцевъ можно только объяснить вліяніемъ Востока, на искусство котораго сильно реагировали какъ сами богатѣйшіе купцы Строгановы, такъ и ихъ любимые художники. Съ Востокомъ (Персіей, Монголіей, Китаемъ) область Перми и Урала вела большую мѣновую торговлю. Это обстоятельство повліяло на установленіе связи и въ художественномъ отношеніи. Мелкая, насыщенная травчатымъ узоромъ композиція вытѣсняетъ византійско-западную расчлененность построенія новгородскихъ и псковскихъ художниковъ.

Замѣтимъ, что восточныя традиціи отразились и въ новгородско-псковскомъ искусствѣ, но только въ направленіи крупнаго живописнаго узора и яркихъ интенсивныхъ красокъ,

Свв. Архангелъ Михаилъ и Дмитрій Солунскій. Створы московскаго складня 1644 г. Собр. А. В. Морозова.

не нарушающихъ колористическаго единства и цѣльности *).

Строгановцы по-своему переняли у восточныхъ и южныхъ сосѣдей экзотичный пейзажъ съ мелкими травами-завитками, лѣсами, рѣками, порой сплошь исчерченными золотомъ въ духѣ персидскихъ и монгольскихъ миніатюристовъ, чрезвы-

*) Находимыя арабскія монеты въ областяхъ древняго Новгорода и Пскова доказываютъ, что знаменитые новгородскіе купцы вели торговлю съ отдаленными южными народами.

чайно тонкую „отдѣлку“ деталями, запутанность композиціи, гдѣ прямыя линіи почти не встрѣчаются и пространственныя отношенія имѣютъ совсѣмъ плоскій характеръ (ст. 106).

* *

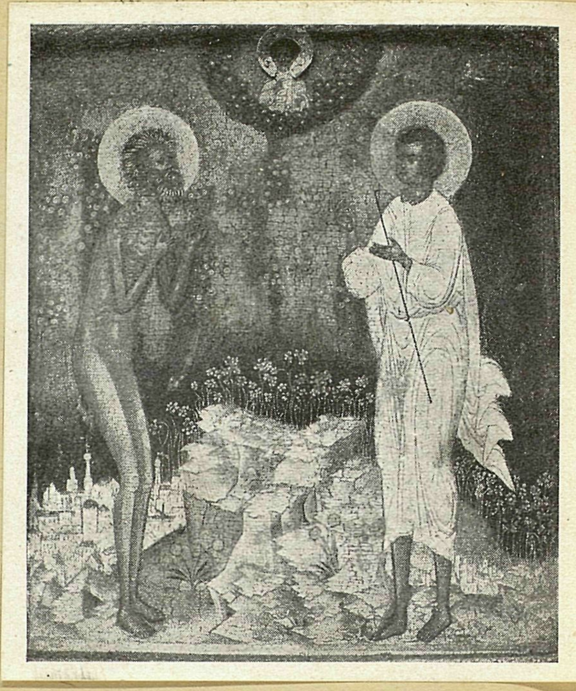
Сравнительно за короткій періодъ времени (отъ конца XVI в. — первыя мастерскія были основаны около 1580 г. — до конца XVII в.) строгановская школа создала не мало крупныхъ въ своемъ родѣ именъ: Олешка, Семейка Бороздинъ, Истома Савинъ, придворный художникъ Максима Яковлевича — лучшіе, наиболѣе характерные мастера для конца XVI в.; московитянинъ Назарій Истоминъ, любимый иконникъ Никиты Григорьевича Строганова, Прокопій Чиринъ, „знаменитѣйшій изъ всѣхъ строгановскихъ иконописцевъ“, по выраженію Ровинскаго, Никифоръ—для первой половины XVII в.

Не безынтересно привести здѣсь сужденіе Д. А. Ровинскаго, какъ антитезу между двумя школами строгановской и новгородской. Имя знаменитаго собирателя и изслѣдователя русскихъ народныхъ картинокъ считалось до самаго послѣдняго времени весьма компетентнымъ въ оцѣнкѣ русской иконы. „Собиратели иконъ, въ особенности московскіе, не уважаютъ новгородскихъ писемъ, говоритъ онъ въ своемъ „Обозрѣніи иконописанія“ (ст. 20). И дѣйствительно, иконы этого пошиба не отличаются ни тонкостью отдѣлки, которая такъ цѣнится въ строгановскихъ письмахъ, ни живостью раскраски, которою отличаются старые московскіе образа. За всѣмъ тѣмъ переводы (сочиненія) этихъ иконъ займутъ едва ли не первое мѣсто въ иконографіи“...

Въ другомъ мѣстѣ (ст. 26) Ровинскій такъ характеризуетъ строгановскую школу: „Строгановскіе иконники, по моему мнѣнію, начали первые смотрѣть на иконопись какъ на художество и заботиться не объ одномъ сохраненіи символизма и преданій въ иконописаніи, но и о красотѣ отдѣлки и разнообразіи переводовъ. Они сочиняли новые рисунки и очень рѣдко переписывали одну и ту же икону безъ измѣненій и прибавленій. Техническая часть иконописанія доведена имъ до возможнаго совершенства, особенно въ мелочныхъ письмахъ, которымъ нельзя найти ничего подобнаго въ другихъ письмахъ“. Говоря о царскихъ дверяхъ Саввинскаго монастыря въ Звенигородѣ позднѣйшихъ строгановскихъ писемъ, прозванныхъ бароновскими, Ровинскій восклицаетъ: „Въ самомъ дѣлѣ,

трудно представить себѣ что либо выше ихъ по законченности и тонкости въ отдѣлкѣ...“

Несмотря на „многодѣльность“ и ювелирную тщательность въ обработкѣ каждой иконы и сравнительно короткій періодъ времени, строгановскія мастерскія выпустили множество мелкихъ иконъ, которыми былъ наводненъ весь Сѣверо-востокъ Россіи, даже необъятная Сибирь, гдѣ возникаютъ провинціальныя сибирскія письма—результатъ сплава пріемовъ вологодцевъ, строгановцевъ и др.



Василій Блаженный и *Артемій Веркольскій*.
Москва. XVII в. Третьяковская галлерея.

Вкусы пользовавшихся вліяніемъ Строгановыхъ находили себѣ благопріятную почву прививки среди знати московскаго двора, связаннаго съ зажиточной Пермью денежными, торговыми и завоевательными интересами. Въ московскихъ иконахъ мы видимъ отраженіе порой чисто строгановскихъ пріемовъ вохренія, расцвѣтки, оконтуриванія, „узорочья“. Богатство и нарядность иконы и въ Москвѣ достигалась „превеликимъ тщаніемъ“ работы, что являлось главной цѣнностью образа на что упираетъ Стоглавый соборъ (ст. 112).

Связь строгановской школы съ Москвой была настолько конкретной, что здѣсь мы встрѣчаемъ не только ея иконы, но и самихъ мастеровъ. Начиная съ ранняго XVII в. и особенно въ эпоху Михаила Өеодоровича, строгановскіе мастера работаютъ на московскихъ знатныхъ людей. „Въ 1621 г. тотъ же мастеръ Назарій вмѣстѣ съ Прокопіемъ Чиринымъ и Ив. Паисѣинымъ, говоритъ И. Е. Забѣлинъ, расписывалъ постельную комнату и столовую избу царя Михаила Өеодоровича“.

Въ Москвѣ на ряду съ московскими мастерскими имѣлись и строгановскія, откуда выходили иконы высоко цѣнившіяся

московскими богатыми людьми. Конечно, нѣтъ ничего удивительнаго, что и царскіе иконописцы работали для именитыхъ людей Строгановыхъ, стремившихся имѣть у себя иконы работы придворныхъ художниковъ.

Восточныя реминисценціи также, главнымъ образомъ, черезъ строгановскій центръ вливались въ Москву. Мы знаемъ большое число досокъ, сработанныхъ московскими мастерами подъ строганцевъ (ст. 110). И, благодаря близкимъ связямъ съ Востокомъ и иконописнымъ центромъ Строгановыхъ, московская школа имѣетъ неровный характеръ и смѣшанный стиль. Особенно это надо сказать про ея второй періодъ, первую пополовину XVII в. Чисто московскихъ иконъ, т. е. такихъ, гдѣ живописныя традиціи превалируютъ надъ „миньятюрно-графичными", очень немного. А царскіе иконописцы начали работать совсѣмъ въ стилѣ строгановскихъ мастеровъ, примѣшивая новшества фрязи *).

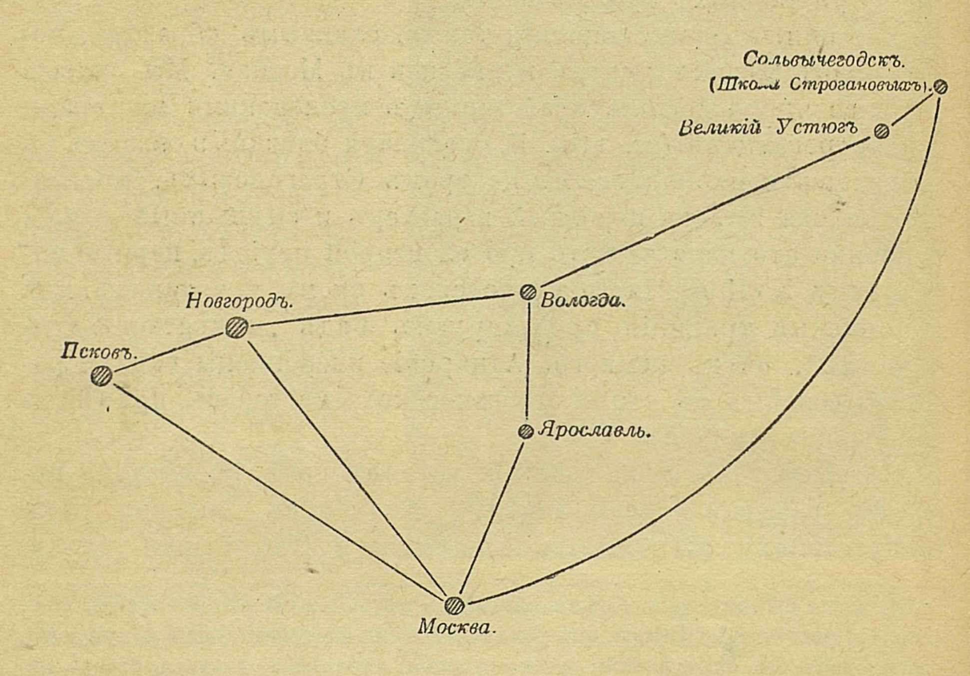
Въ заключеніе этой главы я позволю себѣ схематично намѣтить развитіе древне-русской иконописи, опуская пока темную эпоху Кіева, Волыни-Галиціи и Владиміра-Суздаля.

---

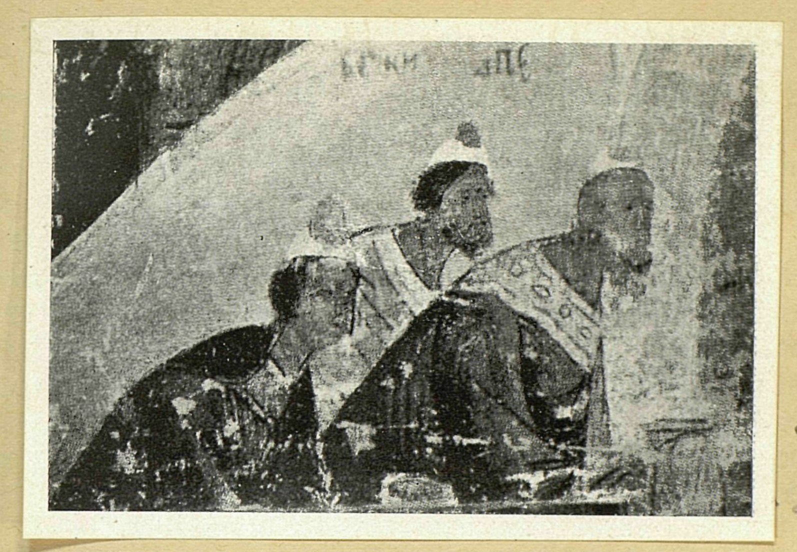
*) Если бы читатель хотѣлъ заглянуть въ большую энциклопедію, изд., напр., „Просвѣщеніе" 1896 г., онъ увидѣлъ бы тамъ экстрактъ ученой мудрости, онъ прочелъ бы опредѣленіе древне-русской иконописи, которое теперь кажется просто курьезомъ и недоразумѣніемъ. Какой-то „знатокъ" пишетъ: „Новгородскій пошибъ отличается грубоватостью отдѣлки и *мертвенностью* красокъ; строгановскій пошибъ первый изъ художественныхъ пошибовъ, въ которомъ лѣтописецъ обращаетъ вниманіе на художественность; строгановскіе иконописцы сочиняли даже новые рисунки и въ ихъ работахъ рѣдко встрѣчается точная копія. Старѣйшая изъ строгановскаго пошиба (первая) манера также мрачна, какъ новгородскій пошибъ; во-второй (XVI и XVII вв.) замѣчается удлиненіе фигуръ, иконописецъ обращаетъ большое вниманіе на фонъ, въ третьей (вторая половина XVII в.) манерѣ строгановскій пошибъ достигаетъ наивысшаго своего развитія — живописный ландшафтъ, видно стараніе оживить письмо, лица изображенныхъ святыхъ значительно свѣтлы. Родоначальникомъ московскаго пошиба можно считать митроп. св. Петра (XIV в.). Первая манера темна краской, отличается рѣзкими тѣнями и имѣетъ большое сходство съ первой строгановской манерой и новгородскимъ письмомъ; вторая московская манера по краскамъ *гораздо живѣе*"... (Курсивъ мой. А. Г.).

Очень интересно, что Н. С. Лѣсковъ уже въ 70 гг. вкладываетъ въ уста своего героя одной повѣсти („Запечатлѣнный Ангелъ" 1873 г.) такія слова: „...Лука Кирилловъ страстно любилъ иконописную святыню и были у него, милостивые государи, иконы все самыя пречудныя, письмо самаго искуснаго древняго, либо настоящаго греческаго, либо первыхъ новгородскихъ или строгановскихъ изуграфовъ. Икона противъ иконы лучше сіяли не столько окладами, какъ *остротою и плавностью предивнаго художества. Такой возвышенности я уже нигдѣ не видалъ*..." (Курсивъ мой. А. Г.).

Намѣчается нѣсколько главныхъ центровъ съ ярко-выраженнымъ стилемъ. Отъ нихъ отвѣтвляются провинціальныя письма: устюжскія, вологодскія, ярославскія и др. Нѣтъ ни-



какого основанія вводить понятіе архангельскихъ и сѣверныхъ писемъ. Привозимыя иконы съ далекаго сѣвера, куда скрывались гонимые старообрядцы съ древними новгородскими псковскими и др. иконами, дали поводъ изслѣдователямъ отнести ихъ къ „архангельскимъ“ и „сѣвернымъ“ письмамъ. Гдѣ помѣстить, повидимому, очень важный центръ Владиміра-Суздаля и какое онъ имѣлъ отношеніе къ сосѣднимъ искусствамъ древней Руси, въ настоящее время говорить преждевременно. Да и вообще настоящая конкретная исторія древне-русскаго искусства вся еще впереди.



Деталь росписи Похвальскаго предѣла въ Моск. Успенскомъ соборѣ. Серед. XV в.

IX.

По московскимъ кремлевскимъ соборамъ.

Предыдущіе краткіе обзоры, подкрѣпленные конкретными образцами иконъ на мѣстахъ, основанные на разсмотрѣніи древне-русской иконописи со стороны ея общихъ, главныхъ чертъ и индивидуальныхъ стремленій, будутъ служить намъ въ дальнѣйшемъ изложеніи очерка спутникомъ при обозрѣніи соборовъ, церквей и новѣйшихъ собраній, гдѣ сразу представлены разныя школы и направленія. Въ опредѣленіи иконы: ея времени, школы и ея цѣнности мы будемъ руководствоваться общими началами, положенными въ основу предыдущихъ главъ. Наша авторизація по направленію и датировка по времени покоится на синтезѣ, на цѣломъ комплексѣ признаковъ, прежде всего на живописномъ укладѣ, которымъ опредѣляется какъ сама школа, такъ и ея стиль и эпоха. Въ дальнѣйшемъ мы остановимся подольше на интересующихъ насъ памятникахъ. Это, съ одной стороны, еще болѣе подкрѣпитъ наши общія положенія,—съ другой, дастъ матеріалъ для сужденія объ эволюціи, хотя бы, напр., новгородской школы, наиболѣе цѣльной и интересной.

* *

Въ Москвѣ, гдѣ отражались традиціи разныхъ направленій и школъ, куда въ давнее и особенно новѣйшее время ввози-

лось и ввозится множество древнихъ иконъ (буквально тысячи ихъ сгорѣло въ двѣнадцатомъ году во время пожаровъ), мы встрѣтимъ первоклассные памятники новгородской, псковской, строгановской и старо-московской школъ. Новгородцы, иконами которыхъ такъ теперь дорожатъ, напоминаютъ старыхъ итальянскихъ мастеровъ въ одномъ отношеніи: главную основу всѣхъ европейскихъ музеевъ составляютъ картины итальянскихъ художниковъ; главную основу всѣхъ церковныхъ иконописныхъ богатствъ, частныхъ и общественныхъ собраній составляютъ иконы новгородскихъ художниковъ. За короткій сравнительно періодъ времени съ конца XIII и по XVI вѣкъ новгородцы создали множество иконъ, которыми они снабжали не только русскія области. Какой необычайный, мощный размахъ художественнаго творчества знаменитаго города!

* *

Московскій Кремль — цѣлый кладъ древне-русскаго искусства, къ раскрыванію котораго приступила въ наши дни Высочайше утвержденная комиссія А. А. Ширинскаго-Шихматова. Пожары, нашествіе иноплеменниковъ, нашествіе реставраторовъ и поновителей, давность, отягченная небреженіемъ, некультурностью и невниманіемъ нашего общества къ искусству вообще — развѣ все это не было цѣпью событій, которыя пережили многія кремлевскія иконы. И однако, достаточно внимательно „посмотрѣть“, „поискать“, чтобы въ самомъ центрѣ Москвы найти цѣлый рядъ удивительныхъ произведеній древнерусской живописи.

Въ Благовѣщенскомъ соборѣ, о „поновленной“ паперти котораго говорилось въ I главѣ, хранится не мало интересныхъ иконъ. „Донская Божія Матерь“, въ чинѣ мѣстныхъ иконъ, забронированныхъ тяжелымъ окладомъ,—первоклассное произведеніе древняго мастера. Въ этомъ убѣждаетъ насъ чудесно написанный ликъ Богоматери, живописно и плотно вохренный, съ небольшими движками по свѣтлымъ оживкамъ *).

Въ миніатюрныхъ главкахъ собора можно видѣть удивительную картину хорошо сохранившихся иконостасовъ, чудесно

---

*) Образъ расчищенъ въ 1914 г. Г. О. Чириковымъ. По преданію, икона Донской Божіей Матери была въ 1380 г. въ походѣ съ Дмитріемъ Іоанновичемъ Донскимъ. Насколько позволяетъ судить открытый ликъ Богоматери— письмо ранняго XV в.

гармонирующихъ съ архитектурой предѣловъ. Отсутствіе отопленія, исключительно рѣдкая посѣщаемость благопріятствовали сохраненію древняго памятника. Сохранились иконостасы въ трехъ главкахъ — въ предѣлахъ Архангела Гавріила и Рождества Богородицы, обращенныхъ въ сторону Успенскаго собора, и въ предѣлѣ Входъ Господенъ въ Іерусалимъ, обращенномъ въ сторону набережной.

Иконостасы давно привлекали вниманіе изслѣдователей. А. И. Успенскій въ упомянутыхъ замѣткахъ „Золотого Руна" датировалъ иконостасы на основаніи рукописи, очевидно, весьма недостовѣрной и сомнительной 1614 г. П. Муратовъ въ „Исторіи живописи" (изд. І. Кнебель—Грабарь, т. I, ст. 304) пишетъ: „Значительнѣйшимъ изъ памятниковъ первой половины 15-го (16-го?) столѣтія слѣдуетъ считать прекрасные и столь удивительно хорошо сохранившіеся иконостасы въ предѣлахъ московскаго Благовѣщенскаго собора". И дальше: „Всѣ черты стиля Благовѣщенскихъ иконостасовъ соотвѣтствуютъ намѣченному здѣсь представленію о новгородской школѣ первыхъ десятилѣтій 16-го вѣка (ibid., ст. 308).

При многократномъ осмотрѣ иконостасовъ, особенно послѣ поѣздки въ Новгородъ, въ нихъ я не нашелъ ничего новгородскаго ни въ характерѣ композиціи, ни въ гаммѣ красокъ, ни въ системѣ отмѣтинъ на горкахъ, оживокъ на ликахъ, ни въ пробѣлкѣ одеждъ, ни въ общемъ духѣ и выраженіи иконъ. Достаточно сравнить любой новгородскій чинъ XVI в., даже любую икону этой эпохи, чтобы увидѣть глубокую разницу во всѣхъ указанныхъ направленіяхъ. Мятая, не ясно-завершенная композиція, сбитыя укороченныя пропорціи неловкихъ, мѣшковатыхъ фигуръ съ крупными головами, круглыми припухшими ликами и неумѣло написанными ступнями ногъ, уютъ и особая молитвенность въ выраженіи какъ всей иконы, такъ и отдѣльныхъ движеній и жестовъ; желтое съ бѣловатыми свѣтами вохреніе, рѣзкое противопоставленіе темныхъ красокъ, преимущественно чернильно-зеленыхъ вохристо-свѣтлымъ, ярко-зеленымъ польверонезоваго оттѣнка и алымъ, вмѣсто чисто киноварнымъ новгородскихъ художниковъ; обильная, густая и не тонкая ассистка и раздѣлка золотомъ одеждъ, сидѣній, велюмовъ, травъ, сбитая система бликовъ на горкахъ, часто закругленныхъ, притушеванныхъ и пестрыхъ—все это опредѣленнымъ образомъ выходитъ изъ круга новгородскихъ традицій вообще.

Поздній XVI в. (вторая его половина), ранняя пора старо-московскихъ писемъ будетъ наиболѣе вѣрнымъ опредѣленіемъ любопытныхъ спорныхъ иконостасовъ. Въ половинѣ XVI в. въ Москвѣ были основаны митрополитомъ Макаріемъ иконописныя мастерскія, куда вошли новгородскіе и псковскіе художники, какъ учителя. Ихъ вкусы и пріемы глубоко измѣнились въ рукахъ московскихъ иконописцевъ, конкретнымъ образцомъ работы которыхъ и являются, по-моему убѣжденію, иконостасы предѣловъ Благовѣщенскаго собора. Детальный осмотръ ихъ только подтвердитъ наше опредѣленіе и дату.

Во всѣхъ трехъ предѣлахъ царскія врата почти одинаковыхъ красокъ, одной и той же трактовки темныхъ одеждъ (только въ предѣлѣ Архангела Гавріила въ одномъ лишь изображеніи евангелиста Іоанна гиматіонъ Прохора красный, и то алаго оттѣнка). Темная гамма красокъ рѣзко смѣняется либо свѣтлыми палатами и горками, либо густо золоченными поставцами и сидѣніями.

Царскія двери почти той же эпохи въ собраніи И. С. Остроухова и „Евангелисты“ отъ царскихъ вратъ Третьяковской галлереи съ поздними, но чисто новгородскими традиціями писать ясными красками одежды, обильно вводить любимую киноварь, выдерживать общій свѣтлый характеръ глубоко расходятся какъ въ общемъ впечатлѣніи, такъ и въ деталяхъ съ царскими вратами предѣловъ. Превосходныя царскія двери на миніатюрныхъ дощечкахъ, миніатюрнаго и вмѣстѣ съ тѣмъ живописнаго письма у А. В. Морозова, несомнѣнно ранняго XVI в., имѣютъ опредѣленно новгородскій стиль: богатыхъ оттѣнковъ ясныя краски, тонкія пропорціи фигуръ, общій свѣтлый характеръ всей красочной гаммы. Аналогичныя изображенія царскихъ вратъ въ главкахъ Благовѣщенскаго собора и Морозова въ основѣ расходятся не потому, что они нѣсколько разны по времени, а потому, что принадлежатъ къ разнымъ школамъ. (См. XI гл., собр. А. В. Морозова).

Лучшія царскія двери—въ предѣлѣ Архангела Гавріила. Здѣсь иконостасъ въ четыре яруса, тогда какъ въ другихъ главкахъ ихъ всего три. Нѣкоторыя фигуры пророковъ, какъ и отдѣльныя миніатюрныя замѣчательныя доски праздниковъ отмѣчены духомъ псковскихъ художниковъ. Здѣсь же находится наиболѣе сильная мѣстная икона „Благовѣщеніе“ съ характерными признаками старо-московскихъ писемъ. Здѣсь архаичныя формы вторичнаго происхожденія, а не первичнаго,

какъ это мы встрѣчаемъ въ Новгородѣ. Крупныя головы, большіе крючковатые носы, мало искусная, жирная опись, толстыя дрябло сдѣланныя ноги и пр. Гиматій Архангела не киноварнаго цвѣта, а интенсивнаго оранжево-краснаго, хитонъ черно-зеленый; налѣво вохристыя, довольно свѣтлыя палаты, направо онѣ мутно-зеленаго цвѣта, очень типичнаго для старо-московской школы; капитель колонны черно-зеленая, велюмъ алаго оттѣнка, обильно золоченный краплеными звѣздами (ст. 101). Характеръ движеній Архангела совсѣмъ не вяжется съ духомъ новгородскихъ художниковъ, хотя бы и поздняго времени.

Нѣкоторыя доски иконостаса въ предѣлѣ Входъ Господенъ въ Іерусалимъ, попорченныя отъ сырости, были припарены лѣтъ десять тому назадъ П. В. Гурьяновымъ. Мѣстная одноименная съ предѣломъ икона не менѣе характерна для старо-московскихъ писемъ. Приземистая фигура Іисуса Христа въ черно-зеленой одеждѣ прямо посажена на темномъ осляти, какъ будто онъ сидитъ на скамейкѣ. Зданія города (Іерусалима), обнесеннаго высокой зеленоватой стѣной, съ красными и зелеными крышами и бѣлыми стѣнами, какъ нерѣдко встрѣчается въ псковскихъ иконахъ. Бѣлые разводы какъ на стѣнѣ, такъ и на зданіяхъ. Стволъ темно-зеленаго дерева, на которое забрались цѣлыхъ пять мальчиковъ, сильно расчлененъ и вызолоченъ. Толпа людей съ ярко выраженными круглыми женскими лицами, повидимому, историческаго портретнаго сходства. Рядомъ стоитъ „Воскрешеніе Лазаря“, икона краснаго вохренія и болѣе удлиненныхъ фигуръ.

Пожалуй, наиболѣе интересная и завершенная икона во всѣхъ предѣлахъ — это „Іоаннъ Предтеча“ въ томъ же поясѣ мѣстныхъ иконъ, отличающаяся отъ нихъ нѣсколько большими размѣрами. Замѣчательный образъ сурово-аскетическаго подвижническаго выраженія производитъ сильное впечатлѣніе. Вохреніе ровное, темно-оливковое, безъ движекъ и оживокъ. Голова, крѣпко посаженная на шею, хорошо завершаетъ монументально поставленный торсъ. Зеленая власяница расчерчена прямыми рѣшительными штрихами. Твердость руки, четкость письма и строгость пріемовъ нѣсколько выдѣляетъ эту рѣдкую икону изъ всѣхъ досокъ иконостасовъ.

Въ предѣлѣ Рождества Богородицы надо отмѣтить „Соборъ Богоматери“ съ интересными аллегорическими фигурами „Земли“ въ алой туникѣ и черно-зеленомъ хитонѣ (въ рукахъ у

нея длинная тонкая гирлянда изъ листьевъ) и „Тьмы“ съ трепаными волосами, въ темной одеждѣ. Очень любопытна для характеризуемаго направленія также икона „Сорокъ мучениковъ“. Обращаетъ вниманіе прядущая фигура возлѣ Дѣвы Маріи, не разъ повторяющаяся въ „Благовѣщеніи“ царскихъ дверей. Скань на всѣхъ мѣстныхъ иконахъ поразительно тонкой работы.

Въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ въ предѣлѣ Рождества Богородицы, сравнительно небольшой, отлично сохранившійся и цѣльный впечатлѣніемъ иконостасъ весьма близко напоминаетъ иконостасы предѣловъ Благовѣщенскаго собора, какъ размѣрами досокъ, такъ и стилемъ и красками. И въ этомъ иконостасѣ нигдѣ не встрѣчается чисто киноварный цвѣтъ. Преобладаютъ тѣ же темныя краски, сильно противопоставленныя немногимъ свѣтлымъ тонамъ яркой празелени, либо свѣтлой охры. Тѣ же угловатыя движенія, мало введенныя въ ритмъ, приземистыя фигуры и большія головы. Царскія двери съ такими же одеждами евангелистовъ, съ такими же горками и ихъ пробѣлами. Верхъ съ херувимами—новый, онъ очень портитъ впечатлѣніе. Встрѣчаются также нѣкоторыя сравнительно новыя письмомъ и другія размѣрами иконы въ поясѣ праздниковъ и въ деисусномъ чинѣ. Очевидно, не отсюда иконостасъ увеличенъ числомъ новыхъ иконъ. Его также надо отнести къ той же эпохѣ и школѣ, куда мы отнесли иконостасы предѣловъ Благовѣщенскаго собора. Тотъ исторически извѣстный фактъ, что въ концѣ XVI в. Москва уже снабжаетъ иконами обезсиленный Новгородъ, въ данномъ случаѣ только подтверждается яркимъ примѣромъ.

„*Св. митроп. Алексѣй*“. Клеймо. II пол. XV в. Моск. Успенскій соборъ.

Иконы святыхъ митрополитовъ Петра и Алексѣя.

Подъ лифой, позднѣйшими записями и поновленіями таится много еще неизвѣданнаго *). Въ 1914 г. только промыта огромная доска „Церковь Воинствующая“, хранящаяся въ Муроваренной палатѣ, со многими фигурами, расположенными въ сложную композицію. Тогда же была расчищена замѣчательнѣйшая икона Бориса и Глѣба изъ Петропавловскаго предѣла Успенскаго собора. Князья-первомученики изображены

*) Особенно много зла принесъ кремлевскимъ иконамъ иконописецъ Подключниковъ въ 60 гг. прошлаго столѣтія.

всадниками — примѣръ для ихъ изображенія очень рѣдкій въ иконописаніи. Борисъ посаженъ на вороного великолѣпнаго коня. На князѣ киноварное корзно съ дымчатой исподью, взятой прямыми крупными складками; Глѣбъ скачетъ на рыжемъ конѣ, покрытый мутно-зеленымъ корзномъ. Формы коней сдѣланы очень искусно: ихъ силуэтъ отличается глубиной формы и плотной структурой. Горы пейзажа разнообразны по цвѣту: ясно-охряныя, желто-зеленыя и др. По общему характеру и стилю икона близко стоитъ къ описанной выше иконѣ Борисоглѣбской церкви въ Новгородѣ.

Стоитъ немного почистить огромную доску „Страшнаго суда“ у раки св. Гермогена, какъ явится интересная живопись раннихъ новгородскихъ художниковъ. Расчистка стоящихъ въ одномъ ряду съ упомянутой иконой черно-бурыхъ досокъ, гдѣ ничего не было видно на смолообразной поверхности, кромѣ смутно очерченныхъ силуэтовъ, привела къ поразительнымъ результатамъ. Я имѣю въ виду совсѣмъ недавно „открытыя“ иконы митрополитовъ Петра и Алексѣя той же комиссіей А. А. Ширинскаго-Шихматова.

Огромныя монументальныя иконы ($44^1/_2$в.$\times34^3/_4$в.), на рѣдкость сохранившіяся, чудесно расчищенныя и почти совершенно нетронутыя (реставрація коснулась лишь отдѣльныхъ точечныхъ выкрошекъ), должно отнести къ первокласснѣйшимъ памятникамъ новгородской культуры. На нихъ мы считаемъ необходимымъ подольше остановиться *).

Обѣ иконы — схожаго замысла и построенія — при первомъ приближеніи поражаютъ монументальностью замысла. Въ средникѣ — большія строго фронтальныя фигуры святителей въ цвѣтномъ, изукрашенномъ дорогими камнями, облаченіи. Они написаны силуэтомъ на ясномъ свѣту серебристо-зеленоватаго тона, на фонѣ поземи съ едва замѣтными свѣтлыми горками, отмѣченными бѣловатыми крупными бликами, либо тонкими травами. Важные, двуперстно благословляющіе и держащіе на мягкихъ платахъ несравненнаго цвѣта--одинъ на турецко-розовомъ, другой—малахитовомъ—золотыя массивныя евангелія съ краснымъ крупнымъ обрѣзомъ, св. митрополиты окружены житіемъ, поясомъ небольшихъ ($7^1/_4$в.$\times7^1/_8$ в.) почти квадратныхъ изображеній ихъ жизни, начиная рожде-

*) Икону митрополита Алексѣя расчищалъ Е. И. Брягинъ, Петра — Г. О. Чириковъ.

ніемъ и кончая „исхожденіемъ сего житія“... Выдающіеся факты, эпизоды, историческія событія запечатлѣны то строго обособленными, замкнутыми картинами, то связанными въ одно послѣдовательно развивающееся дѣйствіе. Уже издали горитъ и рдѣетъ сіяющая радость чудеснѣйшихъ красокъ, положенныхъ и распредѣленныхъ по огромному полю иконъ съ величайшимъ умѣньемъ, свободой, знаніемъ своего живописнаго дѣла и высшимъ колористическо-архитектурнымъ чутьемъ. Чувство построенія—это особый даръ новгородскихъ мастеровъ. Оно выказывается всюду: въ зодчествѣ новгородскихъ соборовъ, композиціи и архитектоникѣ росписей, въ малой и большой скульптурѣ изъ дерева, металла, слоновой кости, камня и другихъ матеріаловъ *).

Отдѣльныя изображенія окружія связаны не только общностью замысла житійнаго, повѣствовательнаго характера. Каждое изъ нихъ—само по себѣ интересное и завершенное—входитъ частью, элементомъ въ цѣлое окружія, окаймляющаго подобно греческому фризу сплошной полосой центральную фигуру. Рожденіе, первые жизненные шаги, монашество, чудеса и подвиги, смерть, обрѣтеніе мощей и ихъ чудеса—представлены съ эпическимъ спокойствіемъ, съ широкимъ обхватомъ жизни, съ огромнымъ подъемомъ и сознаніемъ важности событій. Древній художникъ не разсказываетъ, не развлекаетъ, а именно *пластически изображаетъ событіе*. Онъ развертываетъ его въ наилучшемъ положеніи для выявленія *живописнымъ искусствомъ* глубокой сущности жизни.

Всѣ клейма окружія написаны были когда-то на позолоченномъ фонѣ-свѣту; теперь онѣ на палевомъ, цвѣта старой свѣтящейся слоновой кости. Кое-гдѣ отливаютъ оставшіеся тонкіе налеты золота. Всюду на фонахъ киноварной краской начертаны надписи—плодъ своеобразнаго словеснаго искусства **). Напримѣръ: „Св. Алексѣй призва преподобного Сергія бесѣдова съ нимъ“... Подъ этой прекрасной, выразительной надписью изображены сидящіе святители: одинъ съ приподнятой, пластически застывшей „разсуждающей рукой“, другой покойный,

---

*) Замѣчательное собраніе миніатюрной новгородской скульптуры отъ древнѣйшихъ временъ можно видѣть въ собраніи И. С. Остроухова. Какая нелѣпость утверждать, что русскій человѣкъ и художникъ неспособенъ къ любованію формъ, матеріаловъ, искусства и искусности.

**) Немногія утраченныя древнія надписи возобновлены на основаніи Макарьевскихъ Миней.

строгій и важный—благословляющій. Оба святителя въ одинаковыхъ рясахъ цвѣта темнаго зрѣлаго каштана, въ свѣтлыхъ домашнихъ подрясникахъ: Алексѣй въ свѣтло-оливковомъ, Сергій—съ оранжевымъ отливомъ; на св. Алексѣѣ—митрополичій куколь въ видѣ мягкой чалмы съ двумя прямыми округлыми концами, спускающимися до плечъ. Какъ обычно, фигуры написаны на фонѣ разнообразной, часто затѣйливой архитектуры, иначе палатъ. Посрединѣ тонкой работы киворій съ порфирово-красными колонками, налѣво розоваго венеціанскаго мрамора колонна съ византійской капителью. Между ними на палевомъ фонѣ раскинутъ несравненнаго алаго цвѣта съ золотою каймой совершенно гладкій, съ ровными четкими краями велюмъ-драпировка. Онъ занимаетъ опредѣленное мѣсто въ клеймѣ сбоку, несимметрично. Такихъ велюмовъ раскинуто нѣсколько по полю иконъ. Происхожденія античнаго, какъ и многія палаты и даже фигуры—велюмы появляются въ новгородскомъ искусствѣ, начиная съ древнѣйшей поры, какъ отголосокъ далекихъ традицій. Направо,—миніатюрныя сравнительно съ фигурами палаты, со сводчатообразными, насквозь пропущенными зелеными крышами, исчерченными пробѣлами. Стѣны палатъ по разному окрашены: фасовая—цвѣта розоваго камня лепидолита, боковая—гранатно-кирпичная. (Принципъ разнаго масштаба, разной окраски сознательно сталъ примѣняться лишь новѣйшими художниками. Всюду вы замѣтите одну стѣну окрашенную однимъ цвѣтомъ, другую — совершенно непохожимъ на первый, одинъ бокъ крыши—суриково-красный, черепичатый, другой—дополнительно къ нему зеленый и т. д. Это вноситъ цвѣтное богатство и разнообразіе въ икону. Принципъ обычной симметріи древній мастеръ старательно избѣгаетъ). Подъ киворіемъ, между его колоннами, проходитъ невысокая стѣна цвѣта свѣже распиленной сосны. У стѣны поставлена широкая низкая скамья цвѣта веронскаго розоваго мрамора съ вырѣзной передней доской. На скамьѣ сидитъ преподобный Сергій съ золотымъ полустершимся нимбомъ, за спиной св. Алексѣя, тоже съ нимбомъ — молчаливая фигура монаха въ темномъ костюмѣ, черномъ головномъ покрытіи, съ книгой въ рукахъ. Въ этомъ высшемъ повѣствовательномъ лаконизмѣ зажата цѣлая эпоха, скрыта искусствомъ глубокая сущность ея.

„Уврачеваніе агарянской царицы“ — одна изъ удавшихся композицій окружія. На фонѣ янтарно-опаловыхъ горокъ, уди-

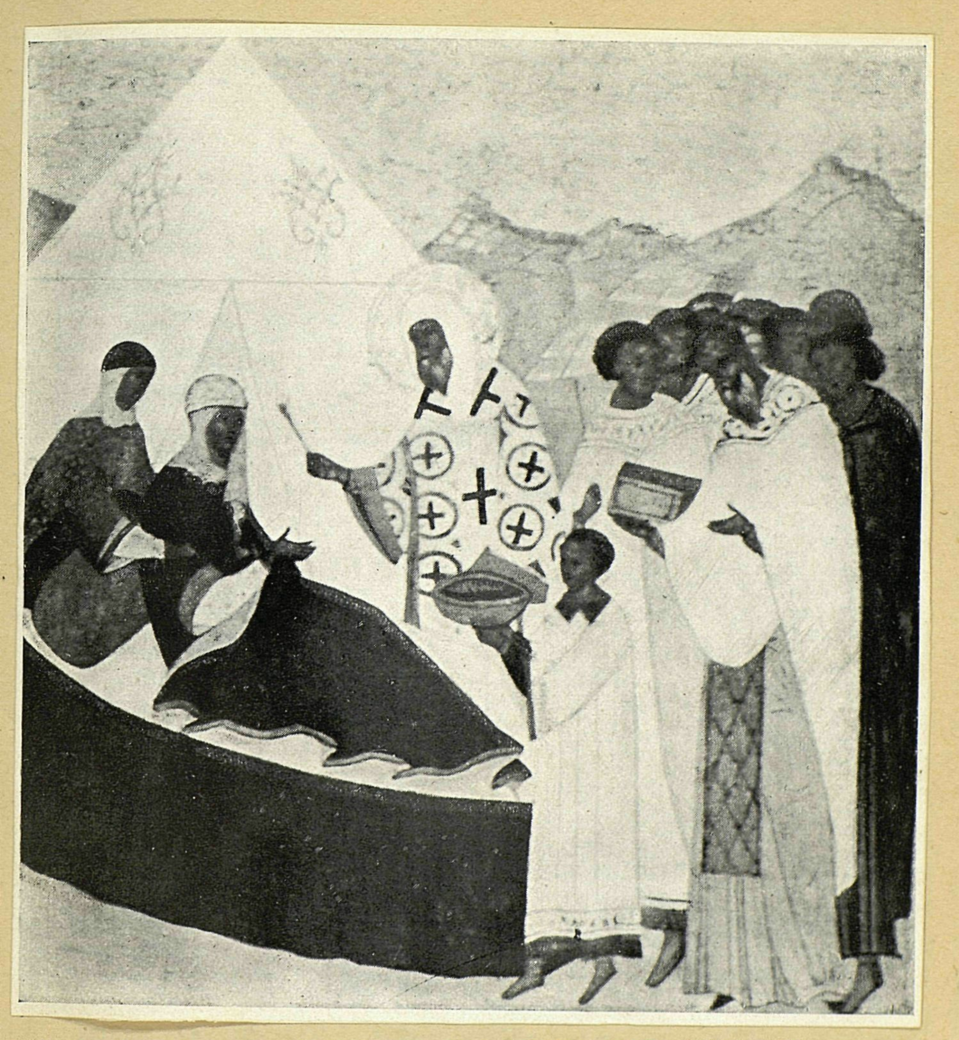
вительно бѣлаго шатра цвѣта новой слоновой кости, съ двумя восточными вензелями-узорами на четко-треугольной крышѣ изображенъ эпизодъ исцѣленія Тайдулы св. Алексѣемъ. Моложавую татарскую царицу, одѣтую въ верхнюю изсине-изумрудную одежду съ бѣлыми рукавами, въ рѣдкую киноварную крапинку нижняго платья, покрытую мягкимъ платкомъ и бѣлой восточною шапочкой, заботливо и нѣжно поддерживаетъ сзади служанка. Она тоже въ шапочкѣ киноварнаго цвѣта, зелено-травянистомъ платьѣ съ бѣлыми, тоже въ красную крапинку рукавами. Складчатая драпировка ложа Тайдулы цвѣта темнаго орѣховаго дерева, круглая татарская подушка на немъ охряного, а покрывало интенсивно-киноварнаго цвѣта съ бѣлыми мѣстами подкладки. Бѣлый пологъ почти сливается съ цвѣтомъ шатра, образуя съ нимъ и трудно опредѣлимыми горками поле, на которомъ четко выступаютъ силуэты фигуръ. Здѣсь, какъ и всюду, ясно проведенъ принципъ двупланности, рѣдко трехпланности, что указываетъ на чистоту византійскихъ пріемовъ и сравнительную древность иконъ. Святитель въ бѣломъ облаченіи съ киноварно-крестчатымъ узоромъ слегка наклонился къ царицѣ, окропляя ея больные глаза святой водой; рядомъ— компактною группой стоятъ, тоже въ бѣлыхъ разныхъ оттѣнковъ, но почти гладкихъ, безъ украшеній одеждахъ: священникъ въ родонитово-розовомъ подризникѣ и въ опалово-желтой епитрахили, съ евангеліемъ краснаго обрѣза въ рукахъ, монахи, вельможа въ шапкѣ киноварнаго цвѣта, опушенной узкимъ чернымъ мѣхомъ, въ смарагдово-синей княжеской верхней одеждѣ и кафтанѣ цвѣта родосскаго краснаго вина; спереди тонкій и стройный мальчикъ держитъ высоко предъ собою плоскій сосудъ изумрудной воды. Этотъ же мальчикъ участвуетъ въ сосѣднемъ клеймѣ, гдѣ онъ держитъ длинный желтый посохъ Святителя, молебствующаго у гроба св. Петра, гдѣ всѣ фигуры сдвинуты въ одну сторону тѣсною группой, а остальная занята на заднемъ планѣ своеобразной архитектурой свѣтлоохряной церкви и того же тона гробницы.

Вся композиція исцѣленія Тайдулы необычайно свѣтлая, нарядная и ясная (ст. 121). Къ ней очень близка по краскамъ послѣдняя сцена въ верхнемъ ряду изображеній: „Св. Алексѣй у Вердевира царя исходатайствова миръ христіаномъ“. Тотъ же торжественно-бѣлый, грандіозный, занимающій большую часть композиціи, шатеръ, на фонѣ котораго изображенъ въ пылающе-красномъ одѣяніи молодой, надменной осанки

Вердевиръ, впереди—сидящіе по восточному слуги его въ остроконечныхъ черныхъ шапкахъ, за ними воины въ доспѣхахъ, въ сѣро-стальныхъ шлемахъ, одинъ въ бѣлой рубахѣ и съ родонитово-розовымъ щитомъ, прямо стоящій божественно-спокойный Святитель въ черно-коричневой рясѣ и желто-оранжевомъ подрясникѣ, за нимъ посланцы великаго князя въ желто-сафьяновыхъ сапогахъ и винно-коралловыхъ одеждахъ. Композиція необычайно ясна въ своемъ членѣніи. Посрединѣ сіяющій бѣлизной съ зелеными вензелями и красными кругами шатеръ, направо и налѣво сдвинутыя къ краямъ клейма четко-силуэтныя группы людей, связанныя внизу карминово-краснымъ сундукомъ, покрытымъ восточной тканью съ двумя узорными полосами. Во всей композиціи, насыщенной какой-то цвѣтной романтикой Востока, показаны опредѣленно четко лишь двѣ руки Святителя и хана. Играющія особую роль въ пластическомъ выраженіи клейма, онѣ сдѣланы очень тонко и подчеркнуты яркой бѣлизной шатра, служащаго фономъ для нихъ. Руки другихъ персонажей либо скрыты драпировкой, либо почти сливаются съ одеждами. Искусство писать руки и толковать ихъ значеніе съ точки зрѣнія картины и построенія извѣстно лишь высшимъ живописнымъ мастерамъ (ст. 138).

Вертикальныя полосы изображеній замыкаются сверху и снизу горизонтальными—очень похожими на итальянскія пределлы. Въ нихъ отдѣльные эпизоды удивительно хорошо переходятъ одинъ въ другой, образуя связную ленту событій, не нарушая цѣльности всей композиціи. „Рождество св. Алексѣя", „Св. Алексѣй отданъ бысть во ученіе", „Отъ Господа бысть гласъ...", „Пріиде въ монастырь Богоявленія и пострижеся въ монашество", „Поставленіе св. Алексѣя въ дому митрополита", „У Вердевира царя..."—вотъ эпизоды въ верхней пределлѣ, развернутые въ синтетическую картину жизни, высшаго искусства ритма и многоцвѣтнаго богатства.

Картина рожденія незамѣтно переходитъ въ эпизодъ: „Отданъ бысть во ученіе", гдѣ однопланно размѣщены, съ одной стороны, пожилой учитель монахъ въ темной умбристо-коричневой рясѣ и непередаваемаго цвѣта кокосоваго орѣха подрясникѣ, а съ другой — тѣсная группа родителей: отецъ въ зеленой одеждѣ цвѣта темной мѣдянки и багряно-пурпуровомъ кафтанѣ, мать въ элегантномъ свѣтло-аломъ гиматіи, въ сафьяновыхъ желтыхъ сапожкахъ и бѣлой шапочкѣ, за нею обще намѣчено третье лицо и посрединѣ между склоненными фигурами справа



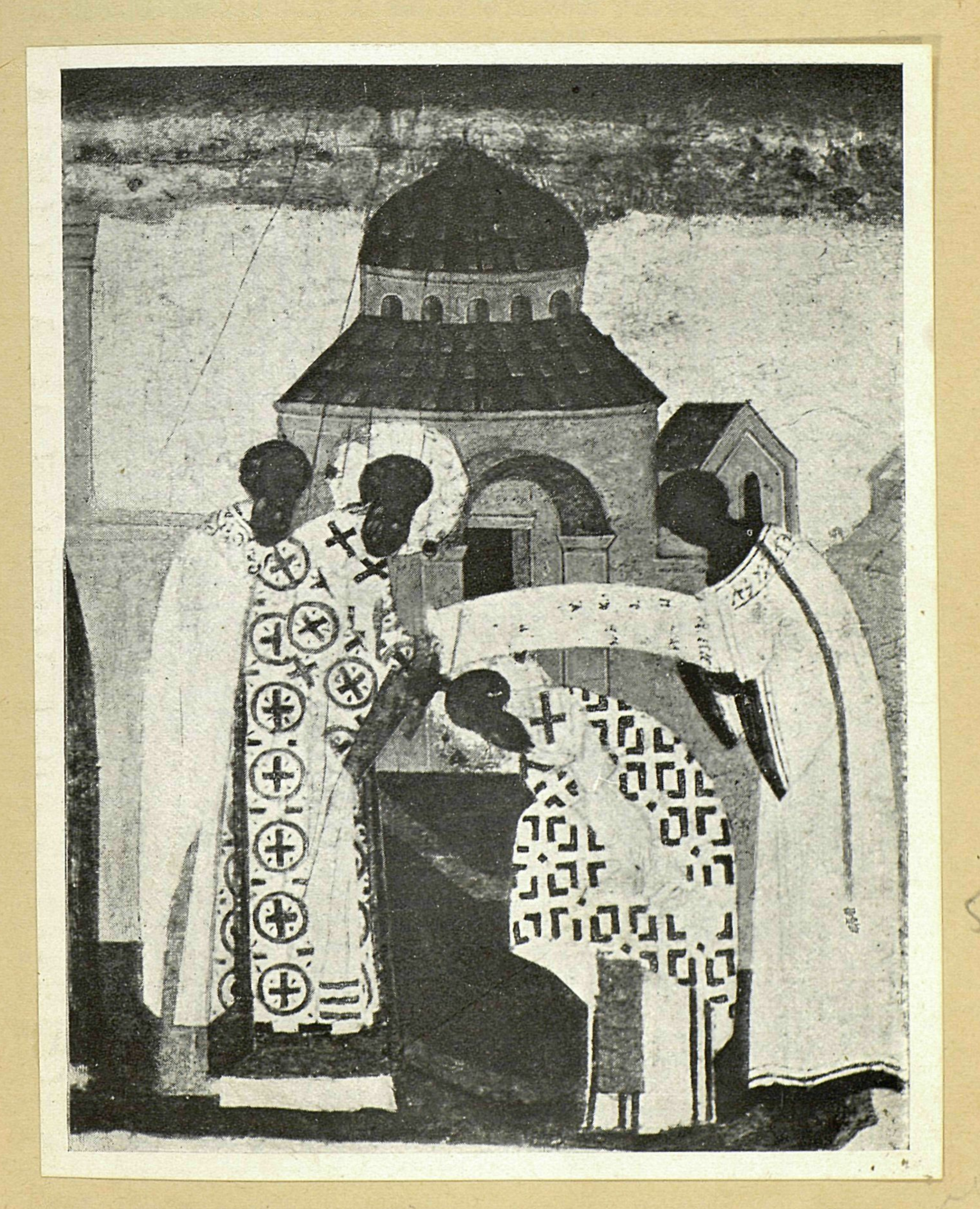
„Св. митроп. Алексѣй“. Клеймо. II пол. XV в. Моск. Успенскій соборъ.

и слѣва—прямой маленькій отрокъ. Палаты, на фонѣ которыхъ изображена сцена, своеобразной греческой архитектуры съ оливково-желтыми передними и зеленовато-голубыми боковыми стѣнами. Крыша—въ видѣ раковины: центральное мѣсто охряно-оранжевое, поясокъ зелено-землистый и вырѣзы — черные, (ст. 127).

Очень любопытно разрѣшена тема: „Отъ Господа бысть гласъ глаголюще почто всуе труждаешесе сотвори тя ловца человѣкомъ“. Въ пустынѣ раскинутъ своеобразный, цвѣта жженаго кофе шатеръ, возлѣ него спящій молодой Алексѣй въ видѣ ловца. Опалово-розовыя удивительнаго цвѣта горы покрыты

одинокими экзотичными деревьями. Впереди—тонко исчерченныя сѣти. Между ними летаютъ крупныя птицы, другія сидятъ на острыхъ верхушкахъ деревьевъ. Движеніе птицъ передано острымъ наблюдательнымъ глазомъ. Одинокая лежащая фигура, темный силуэтъ шатра, рѣдко разставленныя деревья—даютъ впечатлѣніе пустыни. (Весь пейзажъ замѣчательно напоминаетъ горные пейзажи Беато Анжелико). Цвѣтъ горокъ особенный, встрѣчающійся на сравнительно древнихъ иконахъ. Надо вообще сказать, что горки написаны всюду по разному. Во „Врачеваніи Тайдулы" янтарно-опаловыя, въ сценѣ: „Почтивъ же и отпусти царь (Амуретъ) Алексѣя и бывшихъ съ нимъ честными дары многи" — онѣ голубовато-зеленыя необычайнаго тона, въ другихъ клеймахъ сѣро-жемчужныя и т. д. Форма ихъ мѣняется отъ композиціи. То линія обрѣза неожиданная, ломанная, фантастическая, то ровная, эпически-спокойная.

Рядомъ съ пустыней — сцена постриженія въ монашество необычайна по краскамъ и ихъ сочетанію. Крыша собора красная: сурикъ плюсъ венеціанская красная, стѣны его зеленовато-голубыя—блѣдная персидская бирюза, ало-красный престолъ, бѣлое облаченіе священника и мумійно-красныя одежды монаховъ. Всѣ эти цвѣта, казалось бы, трудно соединимые, разрѣшены съ высшимъ колористическимъ чутьемъ и пониманіемъ. Слѣдующее клеймо: „Посвященіе св. Алексѣя въ дому мутрополита" чудесно вытекаетъ изъ перваго, являясь къ нему дополнительнымъ. Композиція его построена треугольникомъ. Необычайно законно и просто. Вершина—куполъ храма—упирается въ верхній край, основаніе—фигуры людей—заполняетъ низъ композиціи. На фонѣ храма, удивительно мудро вписаннаго какъ разъ въ середину клейма, размѣщены: направо и налѣво чуть склонившіеся митрополитъ со священникомъ по одну сторону, молодой архидіаконъ по другую, ихъ связываваетъ развернутый сводчатый свитокъ, подъ нимъ согбенный св. Алексѣй (ст. 129). Композиція построена съ высшимъ архитектурнымъ тактомъ. Храмъ величественно выростаетъ изъ группы людей. Оставленныя, незаполненныя мѣста архитектурнаго фона — свѣтящійся ало-красный престолъ, полукруглая арочка и черный квадратикъ двери—углубляютъ пространство картины; туда устремляется глазъ, оттуда онъ ловитъ всѣ остальныя части композиціи, какъ изъ отправного, опорнаго пункта. Простыя отношенія жизнерадостныхъ красокъ даютъ



„Св. митроп. Алексѣй“. Клеймо. II пол. XV в. Моск. Успенскій соборъ.

впечатлѣніе торжественности праздничнаго момента посвященія. Всѣ бѣлыя облаченія разнятся только оттѣнкомъ и характеромъ крестчатаго узора; свитокъ бѣлый, подризники золотисто-желтые, драпировка престола киноварная; блѣдно-охряная, стѣна и соборъ цвѣта желтаго мрамора выдержаны въ одномъ тонѣ (чтобы обобщить фонъ) и, наконецъ, крыша мѣдянковато-зеленая. Замѣчательно усиливаетъ основаніе композиціи бѣлая, совершенно прямая нижняя полоса митрополичьяго подризника съ одной стороны и темная кайма на стихарѣ архидіакона—съ другой. Эллипсообразные черные просвѣты рукавовъ разбиваютъ гладь стихаря, подчеркивая его бѣлизну.

Верхней полосѣ изображеній отвѣчаетъ нижняя пределла. Все многофигурное дѣйствіе — „Преставленіе св. Алексѣя", „Обрѣтеніе мощей", „Святый умирающа младенца воскреси", „Оная жена принесе икону въ церковь", „Принесе тѣло св. Алексѣя во храмъ", „Исцѣленіе больныхъ у мощей", развернуто длинной цѣпью событій на фонѣ многообразнаго архитектурнаго стафажа: палатъ, башенъ, стѣнъ, трона, соборовъ съ куполами, церквей, крылечка съ колонками, древней звоницы съ маленькими колоколами. Архитектура тянется плотнымъ, непрерывнымъ планомъ съ характерной для новгородскаго зодчества линіей обрѣза, несмотря на то, что многія формы взяты изъ античнаго и византійскаго искусства. Впереди массивно поставлены три гроба въ трехъ эпизодахъ и въ послѣднемъ — гробница, въ которой покоятся мощи Святителя; въ одномъ мѣстѣ устроена совсѣмъ невысокая стѣна. Между переднепланной архитектурой и задней размѣщены, соотвѣтственно заданію пластически развернуть извѣстное событіе, фигуры людей. Въ торжественныхъ бѣлыхъ облаченіяхъ, священники, стройные архидіаконы съ раскачивающимися кадилами, оплакивающіе св. митрополита князь и княгиня съ вельможами, монахи, народъ, отдѣльные персонажи, припадающіе къ гробницѣ съ мощами больные. Фигуры то строятся въ сомкнутыя, тѣсно-компактныя группы, то выступаютъ одиноко, свободно. Таковы—родители въ эпизодѣ исцѣленія младенца: отецъ, вытирающій слезы бѣлымъ платкомъ съ черной квадратной крапинкой и мать въ аломъ мафоріи; „оная жена" — съ иконой въ рукахъ—высокая свѣтская женщина въ свѣтло-багряномъ верхнемъ платьѣ и травянисто-зеленомъ нижнемъ; священникъ, стоящій на порогѣ церковной двери; взятая чернымъ прямоугольникомъ она подчеркиваетъ бѣлизну совер-

шенно гладкой безъ единаго узора ризы священника, искусно и жизненно разбитой на крупныя плоскости. Фигура священника, живого въ движенiи, чудесно поставленнаго, съ руками, тонко написанными—плодъ высшаго пониманiя силуэтной формы и композицiи. Въ послѣдней сценѣ замѣчательны фигуры больныхъ: съ одной стороны — впереди стоящiй монахъ въ черномъ куколѣ и гранатово-оранжевой рясѣ, почти сливающейся цвѣтомъ со стѣной заднихъ палатъ; онъ поставилъ на гробницу тонкую обнаженную больную ногу; съ другой—три фигуры, чрезвычайно выразительно склоненныя надъ свѣтложелтой гробницей: верхняя, полусогбенная, въ оранжево-гранатной одеждѣ, другая, нѣжно, проникновенно положившая голову на крышку гробницы, въ землисто-зеленой и крайняя—въ киноварно-венецiанской. Голова верхней фигуры и лицо съ полузакрытыми глазами необычайно искусно написаны и выражены.

Я уже не разъ отмѣчалъ стремленiе мастера дать глубину въ картинѣ. Пользуясь чаще плоскими объемами, силуэтными формами, онъ озабоченъ передачей пространства. Вынесенныя на переднiй планъ низенькiя стѣны, которыя образуютъ рядъ древняго атрiума, поставленная спереди фигура монаха съ больной ногою говорятъ объ опредѣленномъ желанiи мастера углубить картину пространственно. Перспективно уходящiя грани палатъ, киворiя, трона, гробовъ, арокъ, сводовъ и крышъ всюду использованы имъ для той же цѣли.

* *

Икона митрополита Петра (ее трудно смотрѣть изъ-за Мономахова мѣста — необходимъ бинокль) того же житiйнаго замысла, какъ я упоминалъ, съ тѣми же аналогичными клеймами, что и въ предыдущей доскѣ. Въ ней такъ много своего, интереснаго въ отношенiи красокъ, густыхъ, компактныхъ и какъ бы низкаго регистра, построенiя, жизненнаго наблюденiя, что я позволю себѣ ее также детально разсмотрѣть, какъ и первую. Обѣ онѣ даютъ богатѣйшiй матерiалъ для характеристики цѣлой эпохи новгородскаго иконописнаго искусства. Элементы живописной культуры введены въ нихъ первоклассной рукой неизвѣстнаго мастера. Онъ заслуживаетъ вниманiя и восхищенiя. И странная судьба этихъ полулегендарныхъ художниковъ. О нихъ ничего неизвѣстно. Въ то время, какъ ихъ западные современники всесвѣтно прославлены, извѣстны

порой въ мельчайшихъ деталяхъ своей жизни, о нашихъ древнихъ мастерахъ, не менѣе славныхъ, мы въ силу нашего небреженія къ искусству вообще, ничего не знаемъ. И вопросъ, узнаемъ ли когда-либо. Изумительная стойкость красокъ, капитальность работы сами за себя постояли. Варварское обращеніе, дымъ, копоть, пожары, страшныя событія, преступная рука реставратора — вотъ тотъ синодикъ бѣдствій, черезъ которыя прошла нерѣдко лучшая икона...

Житійная полоса, какъ и въ первой доскѣ, распадается на двѣ горизонтальныхъ и двѣ вертикальныхъ сюиты. Верхній фризъ изображеній, какъ и въ предыдущей иконѣ, начинается тоже рожденіемъ. На длинной камеѣ покоится вытянутая, плотно положенная фигура женщины съ очень маленькой головой. Въ иконѣ св. Алексѣя роженица безпокойно привстала на ложѣ, она окружена суетящимися слугами, на ней покрывало взбито въ частыя бурныя складки. Здѣсь изображена только одна тихая, покойная фигура съ ровными, гладкими формами.

Слѣдующее клеймо по композиціи логично выходитъ изъ предыдущаго: „Отроча отдань родители монасе книгамъ учитеся". Высокіе, элегантные родители въ свѣтлыхъ дорогихъ одеждахъ, поставленные въ сомкнутую профильную пару, ведутъ отроча, пропорціонально маленькую фигурку съ бѣлой книжицей въ рукахъ. Важный учитель монахъ, сидя у квадратнаго, башнеобразнаго строенія съ двумя гранитными колонками, зелеными порфировыми капителями и чернымъ просвѣтомъ двери, встрѣчаетъ родителей, принимая будущаго своего ученика. Надъ дверью на желѣзномъ прутѣ повѣшена ярко-киноварнаго цвѣта занавѣска двумя половинами, перехваченными перевязью у колонокъ. Стѣны зданія неодинаково окрашены: передняя охряная, цвѣта желтаго мрамора, боковая гранатно-кирпичная. Чуть наклонившіеся силуэты родителей въ кораллово-изумрудныхъ одеждахъ, прямо посаженная фигура монаха, между ними, посрединѣ отроча, — всѣ они построены въ удивительно ритмичную композицію, въ которой участвуютъ прямыми формами невысокая стѣна цвѣта блѣдной персидской бирюзы съ одной стороны, башнеобразное зданіе— съ другой.

Третій эпизодъ—„Пріемъ въ монастырь", за нимъ—„Поставь св. Петра дьякономъ". На фонѣ интенсивно-киноварнаго престола и бѣлаго киворія надъ нимъ съ квадратною плоскою

крышею золотисто-янтарнаго цвѣта изображена торжественная церемонія посвященія. Св. Петръ въ бѣломъ стихарѣ жемчужнаго цвѣта съ тонкимъ мало-замѣтнымъ вьющимся узоромъ стоитъ, наклонившись подъ дугообразно-развернутымъ свиткомъ. Послѣдній связываетъ по одну сторону прямую фигуру діакона, держащаго свитокъ, по другую — епископа, тоже въ бѣлыхъ ризахъ, читающаго молитву посвященія. Композиція аналогична описанному выше клейму посвященія св. Алексѣя въ дому митрополита (ст. 129).

Рядомъ идетъ весьма любопытная клѣтка на тему: „И навыче писанію святыхъ иконъ... и образъ Спасовъ писа и Непорочная Мать". Живописецъ-наставникъ по типу грекъ-иностранецъ необычайной живописной пластики, сильно моделированный свѣто-тѣнью, изображенъ въ монашескомъ черномъ куколѣ съ двумя концами, спускающимися до плечъ, въ сѣро-умбристой рясѣ непередаваемаго цвѣта рогового камня. Наставникъ держитъ икону Пресвятыя Богородицы. Направо св. Петръ въ желто-яшмовой рясѣ съ образомъ Спаса въ рукахъ. Между ними — поставецъ, густо уставленный желтыми обломанными ложками съ разнообразными красками. Сзади голубыя, бирюзовыя палаты и косо, несимметрично раскинутый великолѣпный велюмъ, перекликающійся съ таковымъ въ первомъ эпизодѣ „рожденіе". Трудно соединимыя краски здѣсь, какъ и всюду, разрѣшены въ удивительную гармонію. Неопредѣленные цвѣта, которые трудно передать словами, имѣютъ слишкомъ опредѣленную природу и убѣдительность. Надо вообще сказать, что мастеръ иконы передаетъ оттѣнки и богатое разнообразіе красокъ путемъ лессировки, наложеніемъ тончайшихъ слоевъ одного на другого; часто замѣтно, какъ нижній слой просвѣчиваетъ сквозь верхній, окрашивая его въ разнообразные оттѣнки и переливы. Иногда грунтъ положенъ одной краской, напр., муміей, а сверху на нее нанесенъ тонкій слой охры. Этотъ способъ даетъ охрѣ прозрачность, особую теплоту и вмѣстѣ съ тѣмъ плотность. Краски — сквозныя, свѣтящіяся. Яркость и интенсивность, но не крикливость, сила организованнаго цвѣта, а не безсиліе случайностей. Умѣніе наносить краски и ихъ обработывать, знаніе фактуры изумительныя. Болѣе 400 лѣтъ миновало съ тѣхъ поръ, а, сдается, иконы написаны мѣсяцъ назадъ. Какая стойкость и прочность! Недаромъ при видѣ хорошихъ иконъ всегда вспоминаются слоновая, старая мамонтовая кость, драгоцѣнные камни, янтарь, плотныя породы рѣдкихъ деревьевъ.

Послѣднее клеймо: „Исходи отъ обители, обходи округъ безмолвно и обрѣтаетъ мѣсто на рѣкѣ Рати". Изображенъ строго-профильнымъ силуэтомъ Святитель на фонѣ своеобразной архитектуры церкви и темныхъ монастырскихъ воротъ. Святитель проходитъ съ желтымъ деревяннымъ ведромъ въ правой рукѣ по сѣро-песчанной землѣ съ волнообразными уступами. Замѣчательный образъ—обходи округъ безмолвно—удивительно переданъ живописно-пластически. Лаконичными реальными средствами обнята цѣлая полоса древне-русской жизни.

Первое клеймо въ правомъ вертикальномъ ряду: „Князь велынскы бесѣдова святому Петру о метропольи". Чрезвычайно простая, какъ и подпись, крѣпко построенная на крупныхъ массахъ композиція. На фонѣ большихъ квадратовъ свѣтло-охряныхъ съ башнями стѣнъ, палатъ цвѣта свѣтлаго малахита съ двускатною крышею написаны силуэтами: налѣво, согбенно-сидящій „велынскы князь" въ киноварной княжей одеждѣ и зеленомъ кафтанѣ, позади его слуга въ восточномъ костюмѣ, турецко-розовой чалмѣ и широкомъ малахитово-темномъ халатѣ; молодой деликатный слуга держитъ массивный великокняжескій мечъ въ черныхъ ножнахъ. Ниже слѣдуетъ: „Пріемъ св. Петра, игумена волынской обители, вселенскимъ патріархомъ Аѳанасіемъ". Смиренные иноки въ землисто-коричневыхъ, спокойно-оранжевыхъ, желтыхъ, мумійно-красныхъ рясахъ и подрясникахъ удивительнаго тона и черныхъ монашескихъ куколяхъ трепетно, робко подходятъ подъ благословеніе Аѳанасія. Патріархъ облаченъ въ бѣлый саккосъ съ прямо-крестчатымъ зеленоватаго цвѣта узоромъ. Тонкія черты удлиненнаго благороднаго лица, прямая посадка головы, горделивая осанка патріарха—оттѣнены скромностью и простотой русскихъ монаховъ. Въ лѣвомъ углу сомкнутой группой стоятъ высокія фигуры царедворцевъ въ элегантно-свѣтскихъ рябиново-красныхъ одеждахъ. На ритмѣ прямыхъ и гнутыхъ силуэтовъ построена вся композиція. Дугообразно склоненныя фигуры монаховъ какъ будто удерживаетъ въ ихъ стремленіи необычайно высокій по пропорціямъ прямой силуэтъ Аѳанасія. Для бóльшаго равновѣсія сзади него поставлена еще фигура третьяго монаха.

Спускаясь ниже по столбу изображеній, мы видимъ клеймо со слѣдующей характерной надписью: „Андрей епископъ тверской злыя рѣчи и хульныя слова исплетае на Петра и бысть позоренъ отъ Петра митрополита". Соборъ-засѣданіе, гдѣ

происходитъ событіе, представленъ съ одной стороны великимъ княземъ съ вельможами, съ другой — двумя монахами въ темныхъ одеждахъ и черныхъ покрытіяхъ. Между ними строгій прямой силуэтъ Петра и припадшій къ ногамъ его посрамленный Андрей. Стоящіе сзади монахи—удивительные образы, созданія глубокаго художника. Упомянутый выше живописецъ-наставникъ въ верхнемъ ряду изображеній очень близокъ къ лѣвому монаху. Здѣсь особенно надо отмѣтить замѣчательный пріемъ неизвѣстнаго мастера пластично моделировать форму лица свѣто-тѣнью.

Вся композиція посрамленія тверского епископа Андрея выдержана въ глубокихъ, пониженной тональности краскахъ: темной умбры, красной яшмы, пурпура, рогового камня, темного-зеленаго лабрадора, розово-лиловаго веронскаго мрамора; темную гамму нарушаютъ киноварные и бѣлые костюмы, пропущенные длинными узкими полосами. Тонкая подробность: бѣлый рукавъ на своемъ концѣ украшенъ черной мѣховой оторочкой. Эта деталь вноситъ особую жизнь въ большія, ровно-закрытыя цвѣтомъ силуэтныя плоскости. Описываемое клеймо колоритомъ близко напоминаетъ сцену, гдѣ св. Петръ приноситъ икону своего письма въ монастырь, первое изображеніе въ лѣвомъ вертикальномъ ряду, гдѣ дана великолѣпная гамма желто-коричневыхъ красокъ тоже пониженной тональности.

Послѣдняя нижняя клѣтка: „Князь во едину отъ нощи видѣніе видѣхъ". Два всадника—одинъ на желтомъ, другой на рыжемъ конѣ—скачутъ въ горахъ фантастической, причудливой формы, жемчужнаго цвѣта съ серебристыми пробѣлами. Впереди — одинокіе темные раскидистые кусты. Спутникъ великаго князя прижался къ сѣдлу, испугавшись ночного видѣнія. Опять замѣчательно передана пустынность пейзажа. Горки нигдѣ больше не повторяются въ цвѣтѣ. Его очень трудно выразить словами. Бросается въ глаза желаніе мастера дополнить круглыя формы коней, горъ и людей совершенно прямымъ, какъ стрѣла, бѣлымъ отворотомъ мягкой одежды всадника. Деталь поразительная.

Лѣвый столбъ клѣтокъ разбитъ также на четыре клейма. Первое, упомянутое выше—„Принесеніе иконы св. Петромъ въ монастырь". Слѣдующее за нимъ—„Путешествіе въ Константинополь", какъ выразительно сказано въ надписи: „Петрову же кораблю скоро пришедше къ стѣнамъ Царьграда явиси ему

икона Пречистыя Богородицы". Спереди два черныхъ корабля съ бѣлыми четкими треугольными парусами на фонѣ лаписъ-лазуреваго прозрачнаго моря, взятаго крупною площадью, тронутаго кое-гдѣ дугообразными полосами-волнами. Въ глубинѣ налѣво свѣтло-охряныя горки, направо розово-лиловаго цвѣта восточнаго-лидійскаго камня высокія стѣны, куполообразныя башни Царьграда. Чрезвычайно простая и выразительная композиція построена изъ крупныхъ массъ города, моря, горъ, кораблей. Въ одномъ кораблѣ спящій Святитель лежитъ, на борту поставлена явившаяся икона Пресвятыя Богородицы, на другомъ—онъ изображенъ сидящимъ рядомъ съ гребцами въ киноварныхъ одеждахъ, дополняющихъ синюю празелень моря. (Въ этомъ видна примѣчательная черта изображать одновременно въ одной картинѣ два разныхъ момента. Принципъ, который сознательно примѣняется новѣйшими французскими художниками, извѣстенъ былъ нашимъ древнимъ иконописцамъ).

Третье клеймо, изображающее эпизодъ посвященія св. Петра въ „санъ святительства честныя метрополія русскыя", — торжественно радостное, легкое, ритмичное въ формахъ и краскахъ. Не даромъ въ концѣ одной аналогичной надписи сказано „...и наполнися храмъ благоуханія"... Дѣйствительно, благоуханная композиція, гдѣ всѣ фигуры: патріарха, Петра, епископовъ въ бѣлыхъ облаченіяхъ, разныхъ только узорами и оттѣнками, гдѣ алый престолъ съ золотою каймой чеканитъ бѣлизну торжественно-праздничныхъ облаченій, гдѣ ритмъ силуэтовъ такъ гибокъ и плавно-наряденъ. Благоуханность храма, торжественность момента художникъ передаетъ средствами живописи: красками и построеніемъ—высшее достиженіе искусства!

Послѣднее нижнее клеймо: „...рукама своима гробъ себѣ сотвори". Происходитъ закладка Успенскаго собора. Выдвинутъ изъ земли цвѣта желтаго камня невысокій фундаментъ. Посрединѣ Святитель, кругомъ одинокія фигуры рабочихъ съ камнями въ рукахъ. Курносо-ликіе, съ усѣченными подбородками, въ южныхъ одеждахъ они весьма близки по типу и характеру письма къ античнымъ образцамъ, хотя бы, напримѣръ, помпейскихъ фресокъ. Подобныя фигуры мы встрѣчали въ описанныхъ выше иконахъ Ѳеодора Стратилата, Петра и Павла и др. Древній художникъ и понимавшіе живопись новгородцы не смущались „иностранными", „чужими" заимствованіями...

Въ нижней пределлѣ изображены послѣдніе моменты жизни

Святителя. Какъ и въ предыдущей иконѣ, многообразный въ цвѣтѣ и въ формахъ, часто греческихъ, архитектурный стафажъ служитъ пространственнымъ фономъ для фигурнаго дѣйствія: „Пакы видѣ видѣніе, возвѣщающе ему житія сего исхожденіе“, „Призва Протасія старѣйшину града“, „Преставленіе св. Петра“, „Положеніе во гробъ“, „Чудо-исцѣленіе разслабленнаго“—вотъ темы нижней полосы изображеній. Аналогичные эпизоды и похоронныя церемоніи здѣсь использованы по другому, чѣмъ въ первой доскѣ.

Въ эпизодѣ „Призва Протасія“ Святитель глубоко спокойно сидитъ, двуперстно благословляя одной рукой высокаго тонкаго „старѣйшину града“, другой—держа длинный посохъ. Рука съ вытянутыми, тонкими, придерживающими посохъ пальцами поразительно артистически написана. За Протасіемъ поставлена фигура монаха, служащая связью для дальнѣйшаго развитія темы. „Князь съ великою скоростію въ градъ приспѣвшу со всѣми вельможами своими и телѣса святого повелѣ князь на одръ поставлеше и нести повелѣ къ церкви Пречистыя Богородицы честнаго ея Успенія“. Этотъ эпизодъ такъ представленъ пластически: на полусогнутомъ мягкомъ одрѣ несутъ почившаго митрополита. Святитель съ глубокимъ выраженіемъ полузакрытыхъ глазъ какъ бы благословляетъ двумя руками. Спереди поддерживаютъ одръ двѣ мужскія фигуры, развернутыя въ положеніи шествія. Первая въ темно-малахитовомъ хитонѣ и въ широкой верхней одеждѣ, въ видѣ плаща киноварно-пурпуроваго цвѣта, съ бѣлыми, чудесно размѣщенными мѣстами исподи на трехугольномъ воротникѣ и эллипсоидальныхъ просвѣтахъ просторныхъ рукавовъ; другая—въ кораллово-карминной одеждѣ и хитонѣ цвѣта темной мѣдянки. Сзади и спереди одра въ планѣ поддерживающихъ фигуръ написаны шествующіе молодые тонкіе архидьяконы въ бѣлыхъ стихаряхъ съ кадилами и со свѣчами въ рукахъ. Передняя серія фигуръ умножаетъ число плановъ и служитъ мастеру средствомъ усилить глубину картины. Сзади одра—князь, вельможи, монахи, народъ, крайняя фигура—типъ татарина въ бѣлой чалмѣ съ черными прямоугольными крапинками. Задніе люди только намѣчены общими силуэтами, какъ обычно это встрѣчается въ многофигурныхъ группахъ.

Въ сосѣднемъ изображеніи тѣлеса св. Петра предаютъ погребенію. Простыми средствами переданное глубокое выраженіе на-вѣки сомкнутыхъ глазъ говоритъ объ огромномъ умѣньи

„Св. митроп. Алексѣй“. Клеймо. II пол. XV в. Моск. Успенскій соборъ.

мастера запечатлѣвать жизненный образъ. За гробомъ, наклонившись, стоятъ, оплакивая митрополита, князь съ бѣлымъ платкомъ, княгиня, вельможи, монахи. Сцена исцѣленія больныхъ представлена съ движеніемъ и драматизмомъ: разслабленнаго несутъ подъ распростертыя руки къ гробницѣ Святителя, впереди—другіе больные, съ краю въ углу изображенія поставлены женщины. Особенно замѣчательна обликомъ, мягкостью скорбнаго выраженія женщина, слегка повернувшая голову, въ чисто-бѣломъ головномъ платѣ-покрытіи.

* *

Кто же можетъ быть авторомъ этихъ удивительныхъ памятниковъ иконописи? Какъ я уже упоминалъ, на этотъ вопросъ пока (а можетъ и никогда) нельзя отвѣтить опредѣленно. Одно только можно сказать, что иконы принадлежатъ двумъ очень близкимъ художникамъ, относящимся другъ къ другу, какъ отецъ къ сыну. Судя по общему сходству въ богатствѣ, прозрачности и ясности капитальнѣйшихъ красокъ, въ удлиненности многообразныхъ фигуръ, въ характерѣ тонкаго письма и движенія рукъ, головы, гибкаго торса, съ извѣстными ѳерапонтовскими фресками эпохи 1500—1502 гг.—Діонисія и приписываемымъ ему же „Шестодневомъ", можно безошибочно отнести иконы къ школѣ знаменитаго мастера: „хитрого и преизящного не точію иконописца, паче же рѣщи *живописца*", какъ отмѣнно называли въ древности славнаго Діонисія.

Необычайный ритмъ и сила композиціи, преобладающая простота построенія, архаистичность велюмовъ, драпировокъ, одеждъ, часто бѣлыхъ и ровно покрытыхъ плотнымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ прозрачнѣйшимъ цвѣтомъ безъ перегрузки линіей, орнаментомъ, графикой; отсутствіе хрупкости и переутонченности фигуръ, крѣпкое чувство и спаянность формы побуждаетъ насъ отнести этотъ замѣчательнѣйшій памятникъ ко второй половинѣ XV в., отодвинувъ время его исполненія на нѣсколько десятковъ лѣтъ назадъ отъ даты ѳерапонтовскихъ фресокъ. Кто подлинный авторъ иконъ: молодой ли, ранній Діонисій (что очень возможно), какой-нибудь сотоварищъ его или учитель,—въ данное время опредѣленно трудно сказать. Это предметъ особаго изслѣдованія и разсмотрѣнія. Важно, что эти иконы дошли до насъ и дошли въ такой отличной сохранности. По нимъ можно смѣло судить о всемъ великолѣпіи и богатствѣ новгородскаго искусства.

Св. великомуч. Θеодоръ Тиронъ. Θерапонтовская роспись. 1500—1502 г.

Въ главѣ о Рублевѣ и Діонисіи Глушицкомъ былъ отмѣченъ исторически извѣстный фактъ, что Діонисій (Θерапонтовскій) въ 1482 г. написалъ для московской каменной церкви Вознесенія образъ „*Б. М. Одигитрія*". Въ другомъ мѣстѣ мы находимъ точное указаніе, что тотъ-же Діонисій работалъ въ Москвѣ и работалъ какъ разъ въ Успенскомъ соборѣ около того времени, когда могли появиться иконы св. митрополитовъ. Ссылаясь на „Русскій Временникъ" С. А. Усовъ говоритъ: „...деисусы, праздники и пророки написаны Діонисіемъ, Тимофеемъ, Ярцемъ и Конемъ въ 1482 г.,— именно тѣ самыя фрески, которыя открыты въ нынѣшнемъ году на каменномъ иконостасѣ за позднѣйшимъ 5-ярусным. Этотъ иконостасъ современникамъ казался „весьма чюднымъ". (Соч. С. А. Усова, т. II, подъ ред. проф. В. Ключевскаго. М. 1892 г., ст. 125).

Въ 90 гг. производили реставрацію деревяннаго иконостаса, что дало возможность видѣть древній, написанный на стѣнѣ иконостасъ, въ которомъ близкое участіе принималъ Діонисій. Глубоко прискорбно, что фрески не были сфотографированы ученой комиссіей, производившей реставрацію. Сейчасъ крайне было бы интересно сличить ихъ съ открытыми похвальскими фресками и расчищенными иконами митрополитовъ.

Личность Діонисія въ художественномъ отношеніи остается пока не ясно очерченной. Даже годы рожденія и смерти

знаменитаго мастера точно неизвѣстны. Ѳерапонтовскія фрески, послѣдняя работа Діонисія (онъ умеръ, вѣроятно, въ 1503 г.), въ которой близкое участіе принимали его сыновья-сотрудники Владиміръ и Ѳеодосій, разны по стилю и силѣ исполненія, опредѣленно угадать въ нихъ руку престарѣлаго Діонисія или молодыхъ его сыновей пока совершенно нельзя. Однѣ изъ фресокъ отличаются монументальностью, размахомъ, силой движенія и постановки крѣпкой фигуры, яркой моделировкой и обобщеннымъ письмомъ, другія болѣе иконописны по стилю и пріемамъ, болѣе мягки и женственны по общему впечатлѣнію, съ хрупкими истонченными фигурами, у которыхъ маленькія руки деликатно поставлены и нѣжно склонены головы. Послѣднія фрески близко напоминаютъ извѣстный „Шестодневъ“ И. С. Остроухова какъ по общему духу и выраженію, такъ и по деталямъ письма. Можетъ, вѣрнѣе было бы приписать его не самому Діонисію, а одному изъ его сыновей, тоже крупныхъ художниковъ (ср. нижнюю деталь, ст. 141 и ст. 140).

Ѳерапонтовская роспись. Детали. 1500—1502 г.

Болѣе монументальныя ѳерапонтовскія фрески приближаются стилемъ къ замѣчательной росписи Похвальскаго предѣла въ Успенскомъ соборѣ, раскрытой въ 1914 г. Е. И. Брягинымъ по указаніямъ той же Высочайше утвержденной комиссіи (ст. 115). Фигура Богоматери въ изображеніи „Похвала Пресвятыя Богородицы“ совершенно совпадаетъ съ аналогичной фигурой

того же содержанія фрески въ ѳерапонтовской росписи. Многія фигуры похвальскихъ фресокъ, съ другой стороны, близко напоминаютъ по общему стилю схожія фигуры описанныхъ иконъ митрополитовъ. Такъ, лежащей фигурѣ роженицы (ея сохранившійся одинъ глазъ чудесно поставленъ и выраженъ) стилистически вполнѣ соотвѣтствуетъ аналогичная фигура въ „Рожденіи св. Петра“ въ верхней полосѣ клѣтокъ иконы; молодымъ пророкамъ, особенно Захарію Серповидцу,—схожія фигуры архидіаконовъ въ „Перенесеніи тѣла св. Петра“; одной изъ служанокъ въ „Рождествѣ Іоанна Предтечи“—„оная жена“; крайнему пастуху въ „Соборѣ Пресвятыя Богородицы“ соотвѣтствуютъ многія фигуры каменьщиковъ и другихъ персонажей съ усѣченными подбородками по стилю античнаго происхожденія въ разныхъ клеймахъ иконъ (ср. крайнія лѣвыя фигуры ст. 127 и ст. 115).

При внимательномъ сличеніи можно также найти много чертъ общихъ, какъ „Шестодневу“ и ѳерапонтовскимъ фрескамъ, такъ и иконамъ митрополитовъ. Фигуру Петра и Алексѣя можно найти, напр., въ изображеніи „Бракъ въ канѣ Галилейской“ (крайняя фигура справа), татаринъ въ чалмѣ съ черными табличатообразными мушками часто встрѣчается въ ѳерапонтовской росписи, какъ и фигуры съ одинаково поставленными кистями рукъ и тонко написанными ликами съ опредѣленными свѣтовыми ударами. Во второмъ клеймѣ слѣва въ нижнемъ ряду изображеній „Шестоднева“ фигуры Василія Великаго, Григорія Богослова совпадаютъ стилемъ лица, круглой или длинной бороды, молитвенно поставленныхъ рукъ, типомъ вахренія, характеромъ движекъ со многими персонажами въ иконахъ митрополитовъ, напр., вселенскаго патріарха Аѳанасія, Петра и др. Въ крайнемъ справа клеймѣ праведницъ мы можемъ отыскать лица, аналогичныя женскимъ фигурамъ иконъ; отрокъ внолнѣ отвѣчаетъ отрокамъ, изображеннымъ въ клеймахъ „Исцѣленіе Тайдулы“ и „Алексѣй молебствуя у гроба св. Петра“. Приподнятая тонкая, высохшая нога больного монаха въ нижней пределлѣ „Митрополита Алексѣя“ вполнѣ отвѣчаетъ аналогично приподнятой ногѣ апостола въ „Омовеніи ногъ“ „Шестоднева“.

Надо полагать, что всѣ эти памятники вышли изъ одной школы общаго направленія. По времени—похвальскія фрески и иконы митрополитовъ старше, „Шестодневъ“ и ѳерапонтовскія фрески (1500—1502 г.) помоложе. Похвальскія фрески,

вѣроятно, исполнены въ 50—60 гг. XV в. Надо предположить, что предѣлъ, оконченный въ 1459 г., уцѣлѣлъ во время пожара и перестройки собора Ридольфомъ Фіоравенти въ 1475 г. Весьма возможно, что лѣтъ на десять позже похвальской росписи выполнены были и иконы московскихъ митрополитовъ. Историческіе факты ихъ канонизаціи и перенесенія мощей св. Петра только подтверждаютъ нашу гадательную дату. „Общецерковное празднованіе митропол. Алексѣя, говоритъ проф. Голубинскій, было установлено митрополитомъ Іоною въ концѣ 1448 г. Общецерковное празднованіе митропол. Петра произошло еще раньше 13 лѣтъ послѣ кончины святителя въ 1339 г.“ Перенесеніе мощей его въ новый Успенскій соборъ совершено было въ 1479 г. Мощи открыты въ 1472 г. (Е. Голубинскій. Исторія канонизаціи святыхъ въ русской церкви. М., 1902 г.).

Успенскій соборъ былъ оконченъ Фіоравенти въ годъ перенесенія мощей митропол. Петра въ 1479 г. Въ 1472-й г. открытія и перенесенія мощей (перваго) въ временную церковь, въ годъ устонавленія особаго празднованія „Извѣстному тогда писателю житій Пахомію Сербину поручено было написать канонъ перенесенія и слово о его житіи“. (И. Забѣлинъ. Ист. гор. Москвы, ч. I, ст. 117). Весьма вѣроятно, что къ этимъ важнымъ событіямъ и была приготовлена икона Петра, а въ pendant къ ней, можетъ, двумя, тремя годами позже появилась и икона митропол. Алексѣя. Византійскаго происхожденія обычай пріурочивать снова написанныя иконы къ важнымъ событіямъ закрѣпленъ въ нашей исторіи глубокой древностью.

„Б. М. Грузинская.“ Кон. XIV в. Новгородъ. Собр. А. В. Морозова.

X.

По старообрядческимъ и единовѣрческимъ церквамъ Москвы.

Въ первой главѣ было отмѣчено, что старообрядцы издавна хранятъ и собираютъ древнія иконы главнымъ образомъ по религіознымъ побужденіямъ. Въ ихъ церквахъ (запечатанныя въ 1856 г., открыты только въ 1905 г.) среди многихъ иконъ, различныхъ по достоинству и направленію, мы встрѣтимъ очень любопытные памятники, которые безусловно надо знать интересующемуся нашей древней живописью.

Съ этой цѣлью мнѣ хочется хотя бы въ бѣгломъ обзорѣ отмѣтить рѣдкія и важныя съ моей точки зрѣнія иконы старообрядцевъ, ревниво и бережно относящихся къ древней свя-

тынѣ. Въ церквахъ Рогожскаго и Преображенскаго кладбищъ, Никольскаго Единовѣрческаго монастыря, въ ц. Успенія у Покровской заставы можно встрѣтить не мало замѣчательныхъ образцовъ нашей древней живописи. Само путешествіе и обозрѣніе иконъ на мѣстахъ даетъ много хорошихъ и живыхъ впечатлѣній.

Особенно интересно Рогожское кладбище. Его три церкви, обставленныя множествомъ неравноцѣнныхъ иконъ, представляютъ своеобразныя музеи. Сюда, какъ и въ другія раскольничьи и старообрядческія церкви поступали иконы со всего сѣвера Россіи. И странно одно обстоятельство. При всей своей любви къ древнимъ иконамъ, старообрядцы немного имѣютъ дѣйствительно древнихъ иконъ. Среди множества строгановскихъ, или написанныхъ подъ строгановцевъ досокъ, рѣдко увидишь новгородскую или схожую съ ней по типу письма древнюю икону. Причину этого явленія надо видѣть въ исконной любви старообрядцевъ къ „мѣрнымъ", изысканно-отчеканеннымъ строгановскимъ письмамъ. Эта любовь, повидимому, давняго происхожденія, сыграла немаловажную роль какъ въ общей эволюціи иконописи, такъ и въ созданіи критерія нашихъ историковъ и собирателей недавно минувшей эпохи, которые въ строгановскомъ искусствѣ находили вершину древне-русской живописи... При видѣ сильно написанной византійской или новгородской иконы старообрядецъ можетъ обмолвиться словомъ „грубо", передъ строгановской иконой мельчайшихъ писемъ онъ приходитъ въ восторгъ и умиленіе. Все-таки, надо поставить въ заслугу старообрядцамъ, что они дѣйствительно вообще любятъ древнія иконы, закрѣпляя и расчищая, поддерживаютъ ихъ и сравнительно рѣдко закрываютъ ихъ плохими ризами, приносимыми въ даръ прихожанами.

Лѣтъ пять тому назадъ поступившая въ холодную церковь довольно крупная доска Параскевы Пятницы, на мой взглядъ— одна изъ рѣдкихъ иконъ вообще. Близкая къ типичному Новгороду конца XIV в. живопись „Св. Параскевы" имѣетъ индивидуальный характеръ. Ее отличаетъ необычайная чеканка глубокихъ формъ, строгость и полнота силуэта и богатство полновѣснаго цвѣта: какъ бы матово-киноварнаго мофорія съ зеленой исподью, жемчужно-желтаго тона вохренія и свѣтло-желтаго фона. Тонкій и ровный носъ, скиноваренныя губы, шея, глаза глубоко моделированы ярко-противопоставленной свѣтотѣнью. Длинныя змѣйками оживки, рѣдко встрѣчающіяся.

Исключительная по композиціи „Боголюбская Божія Матерь“ съ изображеніемъ Андрея Боголюбскаго въ компактной группѣ молящихся—замѣчательная икона новгородскаго типа письма начала XV в. Большая икона написана корпусными не яркими, но интенсивными красками. Массивныя, глубокаго чернелево-краснаго цвѣта горки построены широкой лещадью; подчеркнутыя киноварью, онѣ имѣютъ ряды завитковъ и зеленовато-голубую пробѣлку. Колѣнопреклоненная группа молящихся, гдѣ показаны великій князь, святитель, женщина со спеленаннымъ младенцемъ и др., весьма интересна и живописно-жизненна. Нехорошая риза и невозможные вѣнцы закрываютъ костяной фонъ, столь рѣдкій въ иконописаніи. (Какъ бы выиграла икона безъ этихъ „украшеній“!) Въ правомъ предѣлѣ алтаря находится почти того же времени, но другого письма большая сохранная доска „Чудо Архангела Михаила“ (санкирный фонъ новый, Троица—московскихъ писемъ), въ которомъ есть что-то провинціальное какъ въ письмѣ, такъ и въ вялой композиціи.

Въ лѣвомъ предѣлѣ стоитъ крупное „Благовѣщеніе“ съ маскообразной капителью цвѣта темно-зеленаго лабрадора на колоннѣ, съ которой свѣшивается конецъ киноварнаго велюма. Хорошо сохранившаяся доска представляетъ типичный и мощный образецъ иконы XV в. Несмотря на близкую трактовку къ новгородской школѣ, (особенно въ переводѣ, см. ст. 100), эта икона имѣетъ свои индивидуальныя черты: въ своеобразномъ колоритѣ, въ формахъ округленныхъ ликовъ съ широко открытыми глазами, въ конструкціи пальцевъ и рукъ, въ построеніи складокъ одеждъ, то граненыхъ, то сильно круглящихся, въ цатѣ хитона и крыльевъ Архангела. Какъ не парадоксаленъ будетъ мой взглядъ, но мое чутье побуждаетъ меня видѣть въ этой иконѣ многія черты древне-московской школы. Съ бо́льшей увѣренностью я бы отнесъ къ ней монументальный апостольскій чинъ въ алтарѣ съ новымъ зеленымъ свѣтомъ, который сильно портитъ иконы. Какая-то особая перегруженность формы, плавность моделировки, характерный цвѣтъ буровато-розовыхъ, багряно-желтыхъ и оранжевыхъ одеждъ, обиліе зеленыхъ тоновъ, широко-линейная пробѣлка граненыхъ складокъ, яркая расцвѣтка по внутреннимъ краямъ архангельскихъ крыльевъ, погашенность неяркой палитры—все это черты весьма индивидуальныя и, по моему глубокому убѣжденію,—черты древне-московской школы. Мону-

ментальныя доски Архангеловъ очень близко трактованы съ расчищенными „Архангелами“ на иконѣ „Смоленская Божія Матерь“ въ чинѣ мѣстныхъ иконъ (закрыта нехорошей ризой).

Въ томъ же духѣ написаны поясные „Архангелы“ въ ц. Успенія у Покровской заставы и деисусъ—три крупныя иконы— въ алтарѣ теплой церкви Никольскаго Единовѣрческаго монастыря (ст. 90). Какъ общій духъ выраженія, такъ и детали: трактовка волосъ, свѣтотѣнь, волнистыя оживки на шеѣ, длинные округленные пальцы, въ нѣкоторыхъ случаяхъ опущенный къ низу плотный (валикомъ) носъ, нѣсколько распухшія нижнія вѣки, сдержанность тона и погашенность отдѣльныхъ красокъ—такія общія черты всѣхъ отмѣченныхъ выше иконъ. Все это удивительнымъ образомъ строится въ цѣльную систему пріемовъ. (Странные бѣло-зеленые разводы по фону не являются ли сравнительно новой припиской?) Того же типа письмо (можетъ, нѣсколько болѣе позднее) довольно крупной иконы „Господь Вседержитель“ въ притворѣ церкви мужской палаты Преображенскаго кладбища. Фигура Спасителя въ розовато-коричневомъ хитонѣ и зеленомъ гиматіи, глаза съ ярко оживленными бѣлками. Образъ напоминаетъ деисусъ въ Третьяковской галлереѣ, который по моему сужденію, является позднимъ памятникомъ древне-московской школы, либо раннимъ—старо-московской, во всякомъ случаѣ, не позднѣе начала XVI в. (ст. 98). Въ томъ же храмѣ находятся почернѣвшія доски дымчато-зеленой Троицы и Архангеловъ, написанныя въ стилѣ вышеотмѣченныхъ чертъ.

Если перечисленныя иконы — образцы древне - московской школы (въ чемъ я глубоко убѣжденъ), то сохранившіеся памятники представляютъ исключительную цѣнность. Здѣсь пріобрѣтаетъ особенный смыслъ тотъ небезызвѣстный фактъ, который объясняетъ намъ присутствіе иконъ въ церквахъ старообрядцевъ: послѣдніе въ двѣнадцатомъ году во время пожаровъ тайкомъ уносили древнія иконы изъ московскихъ церквей. И не даромъ сохранившееся преданіе видитъ руку Рублева въ указанныхъ выше трехъ деисусныхъ иконахъ Единовѣрческаго монастыря (до 1856 г. принадлежалъ раскольникамъ) и въ изображеніи „Б. М. Смоленская“ съ поясными Архангелами въ ц. Рогожскаго кладбища.

При открывающейся завѣсѣ на загадочную древне-московскую школу я еще болѣе убѣжденъ въ правотѣ моего взгляда, что иконостасы предѣловъ московскаго Благовѣщенскаго со-

бора—старо-московскихъ писемъ. Типы Архангеловъ, Богоматери, апостоловъ, отчасти даже вышеописанное „Благовѣщеніе“ (ст. 101) имѣютъ одно происхожденіе съ иконами единовѣрческой и старообрядческихъ церквей. Эти глубокіе вопросы требуютъ детальной разработки въ другомъ мѣстѣ. Вернемся къ Рогожскому кладбищу.

Въ лѣвомъ алтарномъ предѣлѣ той же холодной церкви находится бывшее знамя (распиленное пополамъ)—двѣ небольшія иконы: „Соборъ Іоанна Предтечи“ и „Усѣкновеніе главы“—новгородской школы поздняго XV в. Новый санкирный фонъ портитъ иконы и губитъ зеленыя съ вѣтвистыми травами горки. Какъ высокія фигуры, такъ и пейзажъ хорошо и тонко написаны. Вѣроятно, къ тому же времени относится и нарядная доска „Преображеніе“ съ бѣловато-зелеными, свѣтлыми горками и бѣлымъ фономъ съ остатками золота (въ церкви подъ колокольней).

Недавно расчищенная крупная и яркихъ красокъ икона Дмитрія Солунскаго въ житіи (теплая церковь)—позднихъ новгородскихъ писемъ первой четверти XVI в. Нѣкоторыя клѣтки со своеобразной архитектурой очень любопытны по композиціи и представляютъ новгородскія миніатюры въ стилѣ парящаго, „готическаго“ „Георгія Побѣдоносца“ въ собр. Остроухова. Особенно интересно клеймо (въ нижнемъ ряду), гдѣ св. Дмитрій на бѣломъ конѣ поражаетъ трехъ воиновъ у розоваго съ готическимъ фасадомъ зданія. Изъ псковскихъ иконъ, здѣсь, къ сожалѣнію, ничего нѣтъ выдающагося. „Сошествіе во адъ“ съ бѣлымъ фономъ, хотя древняя, но не изъ первыхъ иконъ, а маленькая доска „О Тебѣ радуется“—довольно позднихъ писемъ. Большой образъ Іоанна Богослова „Молчаніе“ въ чернильно-зеленыхъ краскахъ, красноватаго вохренія и сильной, пестрой пробѣлки (въ иконостасѣ)—яркій образецъ московской школы конца XVI в. Характерна для эпохи Ивана Грознаго недавно расчищенная громадная доска (въ той же теплой церкви) иллюстративно-символическаго содержанія на тему 148 псалма: съ пылающими языками пламени, снѣгомъ, деревьями, звѣрьемъ и гадами, съ многоликой портретной группой. Въ церкви подъ колокольней можно видѣть ярославскихъ писемъ царскія двери, тождественныя царскимъ дверямъ въ церквахъ Никольскаго Единовѣрческаго монастыря.

Строгановскихъ иконъ на Рогожскомъ кладбищѣ много и, притомъ, лучшихъ мастеровъ школы Строгановыхъ. Особенно

богаты ими витрины — одна въ алтарномъ предѣлѣ холодной церкви—даръ К. Т. Солдатенкова, другая въ самомъ храмѣ—даръ Рахмановыхъ. Въ первой витринѣ подписное „Погребеніе Іоанна Богослова“ Никифора Савина, или просто „письмо Никифорово“ пестрыхъ, расцвѣченныхъ красокъ и витыхъ формъ—ранній образецъ работы мастера, можетъ быть, конца XVI в. Возможно, что ему же надо приписать большую (рѣдкость) икону Іоанна Богослова съ житіемъ, въ холодной церкви Преображенскаго кладбища, схожую въ краскахъ и формахъ съ „Погребеніемъ“. Идентичный съ подписными иконами въ собр. С. П. Рябушинскаго деисусъ ржаваго вохренія относится къ болѣе поздней порѣ Никифора. „Великомученикъ Никита въ житіи“—„письмо Олешкино“ пестрыхъ красокъ и мелковыписанныхъ клеймъ и фигурокъ—рѣдкая икона изъ раннихъ мастеровъ строгановской школы, какъ и полочки отъ кузова со святыми—Емельяна Московитянина. „Печерская Б. М.“ (въ этой же витринѣ) Прокопія Чирина бѣло-ржаваго вохренія съ тончайшей золотой пробѣлкой одеждъ—характерное произведеніе для мастера начала XVII в. Болѣе поздняя икона, гдѣ всецѣло господствуетъ искусность,—„Великомученикъ Никита“ со шлемомъ на полу. Изъ строгановскихъ иконъ Преображенскаго кладбища надо отмѣтить „О Тебѣ радуется“ (въ холодной церкви) похожее на аналогичное изображеніе въ Третьяковской галлереѣ (ст. 106) и „Владимірскую Б. М.“ съ тончайшими клеймами въ церкви мужской палаты.

Въ заключеніе надо отмѣтить капитальный образъ „Спасъ Ярое Око“ греческой работы нач. XV в. (въ холодной церкви Рогожскаго кладбища).

* *

Въ ц. Успенія у Покровской заставы среди записанныхъ либо второстепенныхъ иконъ московской и строгановской школы находятся рѣдкія иконы византійскаго и новгородскаго искусства. Совершенно исключителенъ запрестольный образъ „Знаменіе“ Божіей Матери по чистотѣ византійскихъ пріемовъ и принциповъ, по твердости первоклассной руки, по изумительной фактурѣ особыхъ красокъ и матового золота: ассистнаго свѣтло-багрянаго мафорія, сдержанно-зеленаго хитона, ярко-киноварнаго серафима, широко распростершаго крылья, молитвенно-воздѣтыхъ бронзово-охристыхъ рукъ, шеи, лица, тронутыхъ крупными свѣтлыми отмѣтками. Плоскій, но плотно написанный силуэтъ Богоматери въ видѣ Оранты чеканится

ярко-палевымъ свѣтомъ. Здѣсь особенно можно почувствовать глубину живописнаго искусства Византіи, преемницы эллинскихъ традицій, метрополіи многихъ искусствъ *). Не менѣе интересна другая половина иконы (первоначально она была двухсторонней) „Николай Чудотворецъ". Онъ очень близокъ къ аналогичной иконѣ въ собраніи Остроухова. Тоже, вѣроятно, византійской работы: образъ трехъ мучениковъ „Гурій, Самонъ и Авивъ", (съ желтымъ грубо записаннымъ фономъ), удивляющій мастерскимъ письмомъ облаченій: бѣлыхъ, багряныхъ, бирюзово-малахитовыхъ ризъ съ артистически распредѣленными свѣтами; двѣ иконы Спаса Вседержителя: одна небольшая, красочная—на лѣвой стѣнѣ, другая громадныхъ размѣровъ строго-каноническая, вся золотисто-вохристая и линейно-построенная—въ иконостасѣ.

Изъ русскихъ иконъ надо отмѣтить большое колоритное „Срѣтеніе" и „Георгія Побѣдоносца" съ мощными формами покосившихся мутно-зеленыхъ палатъ и гранатово-красными горками. Доспѣхи всадника замѣчательно схоже написаны съ маленькимъ Остроуховскимъ образомъ „Агіосъ Егорей" (ст. 154), а вся композиція и отчасти красочная гамма близка къ аналогичной иконѣ въ собраніи А. В. Морозова (ст. 180). Небольшія, еще не промытыя двѣ иконы Архангеловъ вводятъ насъ какъ будто въ атмосферу искусства Рублева и древне-московской школы. Въ нихъ, дѣйствительно, угадывается рука крупнаго мастера, скрывается тѣнь легендарнаго художника (ст. 90). На правой стѣнѣ интересны: отлично скомпонованная небольшая доска Благовѣщенія, очевидно, деталь-закомора царскихъ вратъ, „Іоаннъ Предтеча", большое „Рождество Христово" съ пророчествами, Спасъ „Мокрая брада" (на столбѣ), аналогичный Остроуховскому Спасу съ графичнымъ рѣшеніемъ убруса, на другомъ столбѣ икона Б. М. „Неопалимая купина" въ аломъ мафоріи въ зелено-бирюзовомъ хитонѣ съ четырьмя замѣчательными миніатюрными изображеніями по угламъ—типичная работа псковскаго мастера. Въ иконостасѣ, кромѣ отмѣченнаго греческаго „Вседержителя", хороши иконы праздниковъ и нѣкоторыя доски крупно-фигурнаго чина. Въ нижнемъ храмѣ-молельнѣ, сіяющемъ въ вечерніе часы ясными славными красками, интересенъ новгородскій чинъ деисуса XV в.

---

*) Къ большому сожалѣнію, мои попытки воспроизвести этотъ интереснѣйшій памятникъ кончились совсѣмъ не удачно.

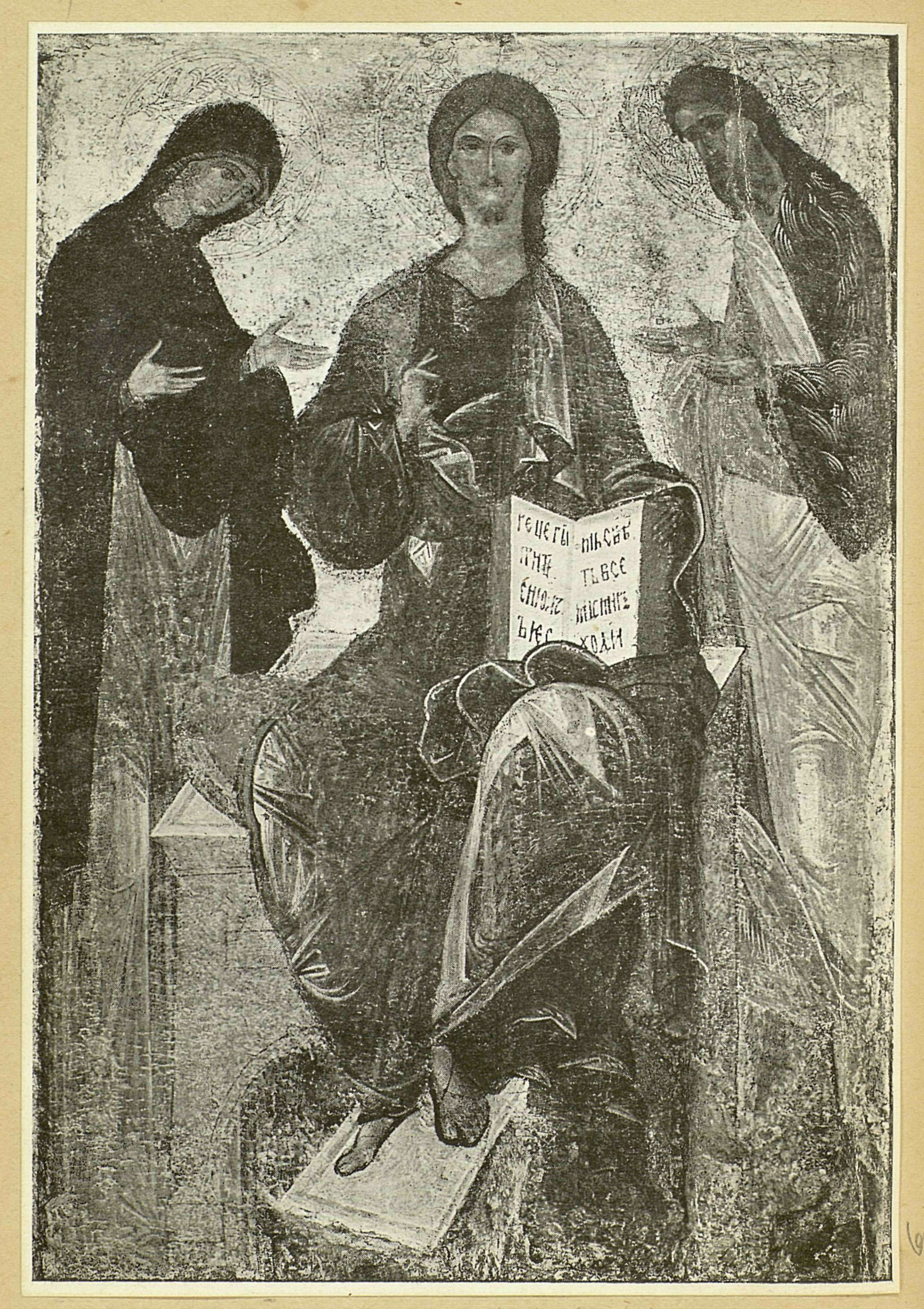
Б. М. Умиленіе. Новгородъ. XV в. Собр. И. С. Остроухова.

XI.

По частнымъ московскимъ собраніямъ иконъ.

За послѣдніе годы выросли цѣлыя музеи иконъ. И замѣчательно: чѣмъ новѣе собраніе, тѣмъ сильнѣе сказывается результатъ переоцѣнки древне-русскаго искусства, тѣмъ больше отдаютъ предпочтеніе новгородцамъ передъ строгановцами, „замѣчательныя по необыкновенной отдѣлкѣ“ иконы которыхъ составляли въ старое недоброе время „главную цѣнность, по выраженію Ровинскаго, въ иконномъ собраніи каждаго любителя“, тѣмъ больше цѣнятъ живопись, краски, а не мелочь, „рисунокъ“, „отдѣлку“ и иконографію.

Современная Москва первая оцѣнила древне-русскую икону, и естественно мы здѣсь найдемъ богатѣйшія собранія иконъ, иногда совершенно исключительныхъ по своей цѣнности и рѣдкости. Частная инціатива собирательства благотворнымъ образомъ отразилась также на нашихъ музеяхъ, собранія которыхъ, правда, не всѣхъ пополнились важными вкладами, на



Деисусъ. Новгородъ. Послѣдніе годы XIV в. Собр. И. С. Остроухова.

промывкѣ и расчисткѣ иконъ во многихъ церквахъ и соборахъ, гдѣ въ самое послѣднее время, какъ мы видѣли, открываются первостепенные памятники. Вкусы, знаніе и пониманіе немногихъ людей принимаютъ значеніе государственной важности...

Собраніе И. С. Остроухова.

Въ собраніи И. С. Остроухова, который первый началъ собирать иконы какъ произведенія искусства, а не какъ предметы церковной археологіи, можно видѣть рѣдкіе образцы новгородской живописной культуры, начиная съ очень примитивныхъ и древнихъ, какъ икона св. Иліи пророка съ звучнымъ, огненно-пурпуровымъ фономъ и кончая позднѣйшими переходными, какъ монументальный образъ св. Параскевы Пятницы, гдѣ силуэтъ принимаетъ графическую форму и выраженіе, а краски тускнѣютъ и переходятъ въ раскраску *).

Двѣ иконы св. Георгія Побѣдоносца XIV и XV вв.—созданія богатѣйшей колористической способности и композитивнаго чутья. Особенно замѣчателенъ болѣе древній маленькій образъ въ чудесной басмѣ, гдѣ фигура бѣлаго трепещущаго коня и легкаго стройнаго всадника со вскинутымъ длиннымъ мечомъ и бурно развивающимся киноварнымъ плащемъ размѣщены съ удивительнымъ богатствомъ архитектурнаго ритма на небольшой деревянной доскѣ. Божественное спокойствіе всадника умѣряетъ горячее движеніе коня, обобщенныя формы котораго наполнены біеніемъ жизни. Краски шероховатой, рѣдко встрѣчающейся фактуры: огненно-красныя съ бѣлыми крупно-положенными свѣтами—плаща, дополнительныя къ нимъ изумрудныя—морской пучины (ровный ея горизонтъ дѣлитъ всю плоскость доски на два общихъ плана), бѣлыя, точно слоновой кости пластинка—коня, чуть дробящіяся узоромъ краски доспѣховъ, сѣдла, чепрака—всѣ онѣ прошли черезъ высшій контроль живописно-колористическаго чутья. Замѣчательная подробность: развивающіяся красныя кисточки, сдѣланныя съ особымъ вниманіемъ, любовью, усиливающія движеніе тонкихъ ногъ лошади, огненно-красная голова ползущаго чудища дополняютъ изумрудно-зеленый цвѣтъ моря (ст. 154).

*) Въ нашемъ очеркѣ впервые появляются въ воспроизведеніи многія новыя пріобрѣтенія И. С. Остроухова.

Св. великомуч. Георгій. Новгородъ. XIV в. Собр. И. С. Остроухова.

Артистическое любованіе формами галопирующей лошади, быстрота живого письма и сила эмоціи — развѣ это не есть отголосокъ традицій Эллады, развѣ это не эллинская черта нашихъ древнихъ художниковъ? *).

Двѣ знаменитыя парныя иконы страстей Господнихъ высокаго удлиненнаго размѣра: „Снятіе со Креста“ и „Положеніе во гробъ“ одного какого-то крупнаго новгородскаго мастера начала XV в. Замѣчательно интересно, какъ онъ группируетъ фигуры людей по опредѣленнымъ силовымъ линіямъ композиціи, то гнутымъ и гибкимъ какъ въ „Снятіи со Креста“, то прямымъ и ровнымъ какъ въ „Положеніи во гробъ“. Совершенно прямая форма креста вызываетъ силу и значеніе гибкихъ и мягкихъ формъ тѣла Христа, Іосифа, святыхъ Женъ. Патетизмъ выраженія въ „Положеніи во гробъ“ переданъ простыми средствами, нѣсколько напоминающими съ одной стороны Чимабуэ, а съ другой Джунту Пизанскаго. Надо отмѣтить любопытную подробность. Гробъ написанъ не просто охрой, положенной на бѣлый левкасъ. Сперва онъ покрытъ горячей чернелью красной, по ней сверху положена оченъ прозрачнымъ и тонкимъ слоемъ свѣтлая охра.

Кстати сказать, цвѣтная фотографія, которой увлекаются нѣкоторые издатели, совсѣмъ не передаетъ удивительной *фактуры* древнихъ иконниковъ. Цвѣтная фотографія только даетъ представленіе о природѣ цвѣта (и то приблизительное), но не передаетъ совершенно его качества. А оно-то—поразительно во многихъ иконахъ. Въ живописномъ искусствѣ фактура (способъ обработки красокъ) играетъ первостепенную роль. Въ той или другой оцѣнкѣ художественнаго произведенія фактура должна занимать первостепенное мѣсто.

Недавно пріобрѣтенный циклъ весьма цѣнныхъ иконъ еще болѣе подчеркнулъ плодотворную идею собирательства И. С. Остроухова и внесъ въ его собраніе новыя черты нашей иконописи, какъ великаго искусства. Въ циклъ вошли слѣдующія уцѣлѣвшія фрагментарныя и цѣлыя доски: деисусъ (одна икона), изображеніе великаго князя Владиміра, Архангела Михаила,

*) Меня удивляетъ, какъ П. Муратовъ увидѣлъ въ этомъ первостепенномъ произведеніи „нѣкоторую ремесленность“. „Письмо лика, говоритъ онъ, является, однако, мало выразительнымъ, а рисовка коня и всадника вялой (!). Скорѣе всего передъ нами какой-то провинціальный варіантъ ранне-новгородскаго искусства, не свободнаго отъ нѣкоторой ремесленности“... Древне-русскія иконы въ собраніи И. С. Остроухова. М. Изд. К. Ф. Некрасова.

апостоловъ Петра и Павла, Іоанна Златоуста, царскія двери и двѣ доски Бориса и Глѣба.

Всѣ онѣ созданы, вѣроятно, на границѣ XIV—XV вв. Первыя шесть досокъ и царскія двери написаны почти въ одной и той же манерѣ и, повидимому, нѣсколькими крупными художниками, близкими по общему духу и направленію. Стиль и пріемы работы, особенно царскихъ вратъ, напоминаютъ эпоху новгородской монументальной живописи, которая конкретно опредѣляется такими памятниками, какъ: роспись Волотовской церкви (1363 г.), Өеодора Стратилата (около 1370 г.) и ц. Рождества Христова на кладбищѣ въ Новгородѣ (около 1390 г.). Можно было бы сюда включить и роспись Өеофана Грека, точно датированную 1378 г., если бы отъ нея сохранились хоть сколько-нибудь болѣе опредѣленные и значительные фрагменты. Съ другой стороны, общій духъ и направленіе, твердость руки, необыкновенное знаніе своего ремесла и живописность широкой манеры, особенно сказывающейся въ силуэтѣ, въ складкахъ одеждъ, въ пробѣлкѣ, въ архитектурномъ стафажѣ и пр., связываетъ вновь открытыя иконы съ традиціями византійскихъ художниковъ Мистры. Такова общая ситуація опредѣленія замѣчательныхъ иконъ. Конечно, не мѣсто и не время *теперь точно рѣшать* судьбу цѣлыхъ эпохъ: ихъ чудомъ спасенные памятники являются къ намъ хотя и краснорѣчивыми, но пока слишкомъ одинокими полууцѣлѣвшими свидѣтелями...

Какъ не близки между собой деисусъ и упомянутыя доски къ нему, можно допустить, что и они писаны нѣсколькими художниками. Не будетъ большой натяжкой, если мы скажемъ, что деисусъ и „Св. Владиміръ“ написаны русскими художниками, остальныя—византійскимъ мастеромъ въ Новгородѣ. Деисусъ и сидящій Спаситель и необычайно высокіе, уходящіе подъ самое верхнее поле иконы Божія Матерь и Іоаннъ Предтеча—изображены на одной продолговатой doскѣ ($21^3/_4$ в.$\times15^1/_2$ в.). Что особенно отличаетъ ее среди всего цикла, такъ это необыкновенная сила и плотность структуры яснаго цвѣта. Багряныя, крѣпко-зеленыя (изумрудныя), желтыя, киноварныя, свѣтло-багряныя краски вылиты въ сдержанно-яркую слитную гамму. Мастеръ сознательно владѣетъ свѣтовыми ударами, какъ опорными пунктами композиціи: первый подъ правой благословляющей рукой Спасителя (лѣвая, нижняя часть лика реставрирована), второй и третій на колѣняхъ его; послѣдній самый сильный ударъ даетъ отсвѣтъ на край престола и правое колѣно

Богоматери (ст. 152). Эта же концетрація свѣта углубляетъ пространство, чему художникъ, очевидно, удѣляетъ немало вниманія. Любопытно, что низъ иконы за свѣтлымъ престоломъ и подножіемъ объединенъ однимъ общимъ зеленымъ цвѣтомъ: хитона Богоматери, поземи и власяницы Предтечи. Здѣсь, какъ и всюду, складки сдѣланы съ огромнымъ чутьемъ и пониманіемъ стиля: очевидно, мастеръ былъ опытный и глубоко знающій свое живописное искусство.

Почти тѣхъ же размѣровъ высокія узкія доски Владиміра, Архангела Михаила, апостоловъ Петра и Павла и Іоанна Златоуста написаны въ стилѣ монументальной живописи четкими полными силуэтами на фонѣ того же позолоченнаго свѣта и низко взятаго зеленаго пола. Лилово-оранжевыя, желтыя, алыя, оранжево-кадміевыя, зеленыя разныхъ оттѣнковъ—отъ темно-изумрудныхъ до свѣтло-голубыхъ и хризолитовыхъ—одежды и драпировки чудесно объемлютъ высокія, размашистыя въ стилѣ Эль-Греко фигуры, композиціонно очень богато заполнившія узкіе четырехъугольники. Какъ самые образы, такъ и особенно краски трактованы, повидимому, не русскимъ мастеромъ нѣсколько иначе, чѣмъ въ деисусѣ, да, пожалуй, и въ иконѣ св. Владиміра. Суровые лики съ маленькими плотными, скиноваренными губами изборождены кривыми темными и свѣтлыми отмѣтками, что указываетъ на сравнительную древность иконъ. (См. византійскую икону „Успеніе“ XIV в. въ собр. Н. П. Лихачева въ П-дѣ). Длинные пальцы, какъ и въ мѣстахъ сгиба ладони имѣютъ прямые свѣтовые удары-движки. Писаны иконы прозрачными легкими красками. Увѣренная рука набрасывала свободно и смѣло то гибкія, мягкія, то прямыя, граненыя складки одеждъ. Свѣтлые пробѣла энергичными мастерскими взмахами кисти сообщили складкамъ удивительную ясность и характерный стиль.

Очень рѣдко встрѣчающаяся въ иконописаніи фигура св. Владиміра, отлично промытая и хорошо сохранившаяся, трактована съ тѣмъ же размахомъ и мощью, съ тѣмъ же высокимъ искусствомъ, что и остальныя изображенія, можетъ только чуть суше и мягче. Удивительныя одежды великаго князя сохранили еще царственный византійскій характеръ. Широкое въ распахъ корзно, подбитое свѣтло-желтой исподью и тронутое легкимъ и строгимъ матово-золотымъ орнаментомъ, свѣтится искрящейся венецейской киноварью. Широкій клавій и оплечье тоже украшены тонкимъ вѣтвящимся золотымъ

Св. Владимiръ. Новгородъ. Послѣднiе годы XIV в. Собр. И. С. Остроухова.

64

узоромъ. Зеленовато-голубой хитонъ, перехваченный широкимъ княжескимъ поясомъ, плотно объемлетъ высокую, словно волнующуюся фигуру Владиміра. Онъ какъ бы медленно движется въ позѣ моленія, слегка наклонившись впередъ. Его одухотворенная голова съ царскимъ вѣнцомъ, набросанная мастерскими ударами кисти, глядитъ какъ-то издали, сверху, что опять-таки придаетъ всему построенію черту монументально-настѣнной живописи. Образъ великаго князя *Красное Солнышко* съ удивительной, чисто античной ясностью переданъ почти цѣльными четырьмя, пятью красками. Самая сокровенность давно канувшей въ вѣчность эпохи озаряется мгновенно—какая сила живописнаго искусства! Не вѣрится, что эта доска нѣсколько мѣсяцевъ назадъ была почти черной и погибающей (ст. 158).

Царскія двери—наиболѣе характерная вещь для византійскаго неизвѣстнаго мастера. Какъ и другія доски, двери написаны въ той же, пожалуй, еще болѣе живописной манерѣ, отдаленно сближающей ихъ съ волотовскими фресками (ст. 160). Движки (результатъ свободнаго удара кисти по сыроватому вохренію) ногъ, рукъ и ликовъ, широкія не стушеванныя оживки, пробѣлка *картинно* построенныхъ палатъ, бѣгло освѣщенныхъ колонокъ, лѣсенокъ, портиковъ, своеобразныхъ углубленныхъ зданьицъ, размахъ обобщеннаго силуэта, то взятаго широкой дугой, какъ—Іоанна Богослова, то ровнаго и мягкаго, какъ—Дѣвы Маріи, жизненность образа, позы, движенія, богатство цвѣта, оттѣнковъ, стремленіе къ глубинѣ и пространству *картины* — все это удивительнымъ образомъ живо рисуетъ опредѣленную эпоху византійскихъ, итальянскихъ (можетъ, мѣстами ихъ надо помѣнять) начала XIV в. и русскихъ художниковъ конца XIV в. и начала XV в. Впрочемъ, въ царскихъ вратахъ есть черты, зашедшія, по моему убѣжденію, изъ болѣе поздней эпохи: оранжево-мутный и погашенный цвѣтъ велюмовъ съ черными полосами, ихъ стушеванныя приглаженныя формы, какъ и слишкомъ мягкая рисовка одеждъ, напр., правое колѣно Архангела, сложныя формы горокъ, обиліе ассистки почти червоннаго золота и пр. Рѣзной лиліеобразный орнаментъ вѣнцовъ и каймы, опоясывающей клейма дверей, всюду имѣетъ греко-итальянскій характеръ.

Несомнѣнно, что „Борисъ и Глѣбъ“ появились нѣсколько позже въ апостольскомъ чинѣ. Для насъ очевидно, что ихъ писалъ русскій и новгородскій художникъ, которому открытъ не меньше, чѣмъ византійскому мастеру, секретъ передавать

Деталь царскихъ вратъ. Новгородско-византiйскiй мастеръ XV в.
Собр. И. С. Остроухова.

силу и плотность цвѣта; но онъ пишетъ и строитъ проще, а главное, намѣчаетъ путь новаго, чисто *станковаго* иконописнаго искусства. Эта черта опредѣленно сказывается во многихъ индивидуальныхъ прiемахъ: вохренiя, пробѣлки, письма рукъ и пр.

Строгой фронтальности аналогичныхъ изображенiй въ петроградскомъ музеѣ Александра III здѣсь отвѣчаетъ полнота выраженiя и свобода концепцiи образа. Русскiй мастеръ переноситъ въ икону любовно подмѣченные современные княжескiе костюмы и типы. Фигуры князей монументально поставлены въ видѣ двухъ дугъ, изогнутой стороной обращенныхъ другъ къ другу. Князья - первомученики одѣты въ дорогiя великокняжескiя одежды. Борисъ въ шубѣ травянисто-зеленаго цвѣта,

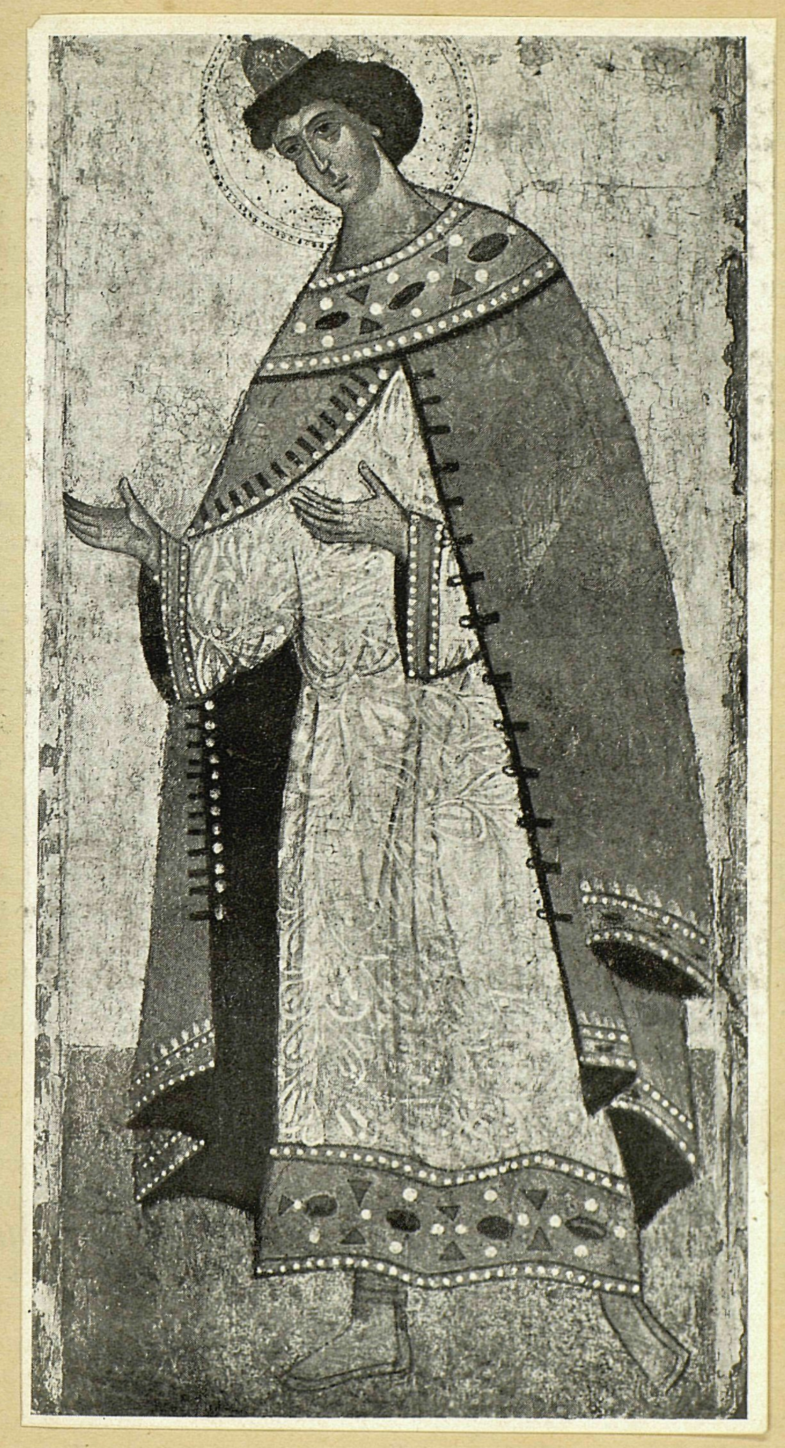
украшенной крупнымъ орнаментомъ въ видѣ трехъ лепестковъ (флорентійской лиліи), окаймленныхъ правильной рамкой. Шуба подбита темнымъ собольимъ мѣхомъ, выходящимъ наружу узкими отворотами и широкимъ окладистымъ воротникомъ. Между узкихъ и длинныхъ полосокъ исподи пропущенъ тоже узкой лентой киноварный кафтанъ, расшитый желтыми ясными разводами. Покойное теченіе отвѣсныхъ полосъ придаетъ эпическую важность всей постановкѣ фигуры. Этотъ эффектъ усиливается длинными рукавами княжескихъ шубъ, ровно опущенными и парно построенными. На Глѣба накинута тоже враспахъ ало-красная шуба съ желтымъ наплечникомъ, усѣяннымъ самоцвѣтными камнями и жемчугомъ. Орнаментъ ея (мало-замѣтный) состоитъ изъ крупныхъ круговъ, заключающихъ розетку въ видѣ ромашки. Край шубы обведенъ узкой коричневой тесьмой, гдѣ посажены того же цвѣта табличатыя петли и круглыя пуговицы-бусины. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ шуба очерчена коричневой описью. Свѣтлый, цвѣта морской пѣны кафтанъ, взятый широкой видною плоскостью, расписанъ выразительнымъ и полновѣснымъ орнаментомъ изъ бѣлыхъ гибко-вѣтвистыхъ побѣговъ. Складки обозначены волнистыми чертами изумруднаго цвѣта. (Какъ свободно *писала* рука!) Подолъ кафтановъ унизанъ крупными зернами драгоцѣнныхъ камней. Шапка Бориса съ маленькой выпушкой красной камки, Глѣба—зеленой. Сапоги сафьяновые желтые, на Борисѣ съ блестками ассиста (ст. 163).

Къ большому сожалѣнію, изображеніе Глѣба пострадало: верхняя важная часть его лика выпала и написана заново Е. И. Брягинымъ по оставшейся прориси *). Зато ликъ Бориса съ длиннымъ прямымъ и тонкимъ носомъ и рѣдкой бородкой и три руки совершенно не тронуты (ст. 162). Въ письмѣ и размѣщеніи молебно-воздѣтыхъ рукъ проявленъ величайшій тактъ и умѣнье русскаго мастера. Развернутыя кисти рукъ съ длинными перстами подчеркнуты разными фонами. Лѣвая кисть

*) Здѣсь умѣстно сказать два слова вообще о реставраціи иконъ. Въ послѣднее время античную скульптуру стали хранить безъ всякихъ придѣлокъ рукъ, ступней, головы, что только отнимаетъ непосредственную силу фрагмента. (Особенно это непріятно въ Ватиканскомъ музеѣ). Впервые греки и то сравнительно недавно начали помѣщать въ Аѳинскомъ музеѣ фрагменты древней скульптуры въ нетронутомъ видѣ. Слѣдовало бы и нашимъ коллекціонерамъ послѣдовать этому примѣру. Дѣло изученія древне-русской иконы, познанія стиля и духа ея формъ отъ этого только бы выиграло и скорѣе подвинулось бы.

Св. великомуч. Борисъ. Новгородъ. XV в. Собр. И. С. Остроухова.

Бориса, нѣсколько припухшая, съ тонко отмѣченными бѣлью ногтями, на фонѣ золоченаго свѣта, правая — половиной на киноварномъ кафтанѣ, половиной на темномъ собольемъ мѣху; Глѣба правая кисть на свѣту,—лѣвая на свѣтломъ кафтанѣ. Смуглый, бронзовый цвѣтъ тѣла переданъ компактными красками. Каштановые волосы, завитые кудрями, пышно выходятъ изъ-подъ маленькихъ шапокъ. Большіе, узкіе глаза написаны въ затѣненныхъ впадинахъ; крупныя оживки-свѣта въ разливъ: на щекахъ, шеѣ и лбу. Въ нихъ видно стремленіе передать объемъ (отъ бѣлыхъ движекъ остались только слѣды). Характеръ свѣтовъ и затѣненныхъ глазныхъ впадинъ, характеръ вохренія



Св. великомуч. Глѣбъ. Новгородъ. XV в. Собр. И. С. Остроухова.

съ подрумянкой щекъ и нѣсколько собранныхъ губъ сближаетъ Остроуховскія иконы съ упомянутыми петроградскими изображеніями Бориса и Глѣба, почти на столѣтіе болѣе старшими.

Весьма показательное присутствіе въ апостольскомъ чинѣ трехъ изображеній русскихъ князей даетъ намъ возможность высказать предположеніе, что весь новгородскій циклъ находился нѣкогда въ какой-нибудь великокняжеской церкви.

Что „Борисъ и Глѣбъ“ написаны новгородскимъ мастеромъ, доказывается другими царскими дверьми почти одного времени съ ними, весьма типичными для новгородскаго искусства ранняго XV в. Царскія врата съ изображеніемъ Благовѣщенія въ закоморѣ и ниже Василія Кессарійскаго и Іоанна Златоуста дошли до насъ съ рѣдкой сохранностью: промывка буквально черныхъ досокъ обнаружила совершенно нетронутое письмо. Свѣтлыя, точно вчера положенныя краски, совсѣмъ лишенные патины—явленіе рѣдкое въ каждомъ древнемъ произведеніи живописи. Можетъ чуть старше „Бориса и Глѣба“ царскія врата—того же стиля и живописныхъ пріемовъ. Болѣе приземистыя въ свѣтлыхъ облаченіяхъ фигуры святыхъ—того же типа вохренія (съ подрумянкой щекъ и губъ), того же болѣе примитивнаго письма рукъ съ припухшими перстами, обведенными коричневой описью и оживленными узенькими бѣлыми движками, того же характера широкихъ свѣтовъ на опредѣленныхъ мѣстахъ шеи, лика и лба. Строго каноничная тема царскихъ вратъ нѣсколько понижаетъ интересъ къ этому любопытному памятнику древне-русскаго искусства.

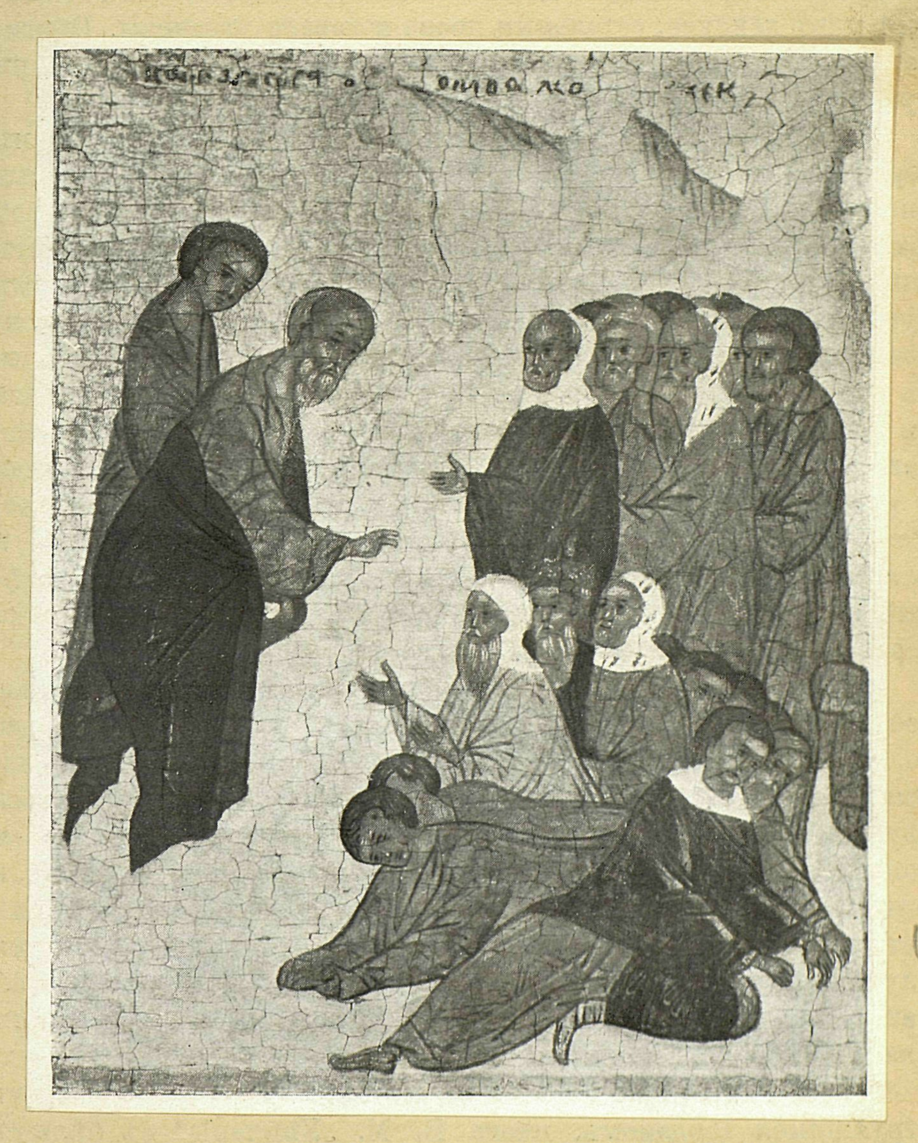
Въ послѣднихъ мѣсяцахъ 1915 г. въ собраніи И. С. Остроухова я впервые увидѣлъ вновь пріобрѣтенную икону „Іоаннъ Богословъ съ хожденіемъ“. Образъ яркихъ и свѣтлыхъ красокъ, хорошей сохранности и довольно крупныхъ размѣровъ (21 в.×16 в.). Икона мастерски написана и принадлежитъ, несомнѣнно, XV вѣку. Средникъ иконы занятъ крупнымъ изображеніемъ Іоанна Богослова. Апостолъ съ энергично вскинутой головой посаженъ въ обычной позѣ съ евангеліемъ въ рукахъ. Верхнія и нижнія ризы апостола зеленого цвѣта разныхъ оттѣнковъ. Рядомъ съ фигурой Богослова на фонѣ черной пещеры (какъ прозраченъ ея тонъ!) изображенъ Прохоръ, его ученикъ, записывающій боговдохновенную рѣчь евангелиста. Юноша-Прохоръ изображенъ въ рябиново-красномъ плащѣ, подернутомъ явственно голубыми пробѣлами-рефлексами. (Удивительное сочетаніе красокъ!) Очень любопытно, что оба сидѣнія и

Евангелистъ Іоаннъ. Средникъ иконы. Новгородъ. XV в.
Собр. И. С. Остроухова.

одежда Прохора написаны и обобщены однимъ почти киноварно-оранжевымъ цвѣтомъ. Золото фона и нимба чеканитъ силуэтъ ясно-охряныхъ горокъ, взятыхъ крупными массами (ст. 165).

Средникъ написанъ корпусными, компактными красками въ духѣ чистыхъ новгородскихъ традицій (ср. его съ фигурами апостоловъ „Страшнаго Суда" въ собр. А. В. Морозова (ст. 188). Средину опоясываетъ лента сравнительно маленькихъ клеймъ ($3^3/_4$ в.×$2^7/_8$ в.), гдѣ изображены эпизоды „хожденія" Іоанна по Успеніи Пресвятой Богородицы. Клейма написаны яркими красками: ало-киноварными, розовыми, багряными, изумрудно-зелеными, бѣлыми и перламутро-жемчужными. Въ клеймахъ нѣтъ монументальнаго стиля средника. Спайка ихъ менѣе прочна, композиція болѣе нарядна, краски болѣе ярки и свѣтлы, чуть даже пестры, нѣкоторыя клейма замѣчательной искусной работы (руки всюду совсѣмъ иначе сдѣланы, чѣмъ руки Богослова и Прохора въ средникѣ)—какъ будто миніатюры изъ книги. Эпизоды развернуты съ большимъ числомъ персонажей то одинокихъ, то построенныхъ въ общія компактныя группы. Затѣйливыя палаты чередуются съ жемчужными ясными горками, изумрудными озерами и рѣками, близко напоминающими схоже рѣшенныя аналогичныя части композицій: „Ѳеодора Стратила" (ст. 61) „Шестоднева", „Петра и Павла", описанныхъ выше. Весьма возможно, что центральное изображеніе написано главнымъ мастеромъ, житійная полоса — его ученикомъ. Такое раздѣленіе труда мы встрѣчаемъ нерѣдко въ древне-русскомъ искусствѣ. Также работали и ранніе итальянскіе мастера въ своихъ многолюдныхъ студіяхъ-ботегахъ.

„Шестодневъ" (недѣля), приписываемый крупнѣйшему новгородскому мастеру Діонисію, болѣе сильный впечатлѣніемъ отдѣльныхъ клеймъ, чѣмъ всей композиціи, части которой разбросаны по иконѣ. Отдѣльныя изображенія: „Соборъ св. Іоанна Предтечи", „Благовѣщеніе", „Распятіе" и др.,—маленькія въ двѣ ладони изображенія самаго простого сюжета вмѣщаютъ богатѣйшую живописную культуру временъ разцвѣта новгородскаго искусства, какъ будто тронутаго уже чуть чуть рафинированностью. Эти цвѣта сіяющіе, по восточному розовые, перламутровые, янтарные, персиковые, киноварные, узумрудные, винные, эта вдохновенная быстрота письма и архитектурность плана вскрываютъ въ авторѣ „Шестоднева", черты одного изъ славныхъ художниковъ древне-русской живописи, можетъ, самаго конца XV в. или первыхъ годовъ XVI в.



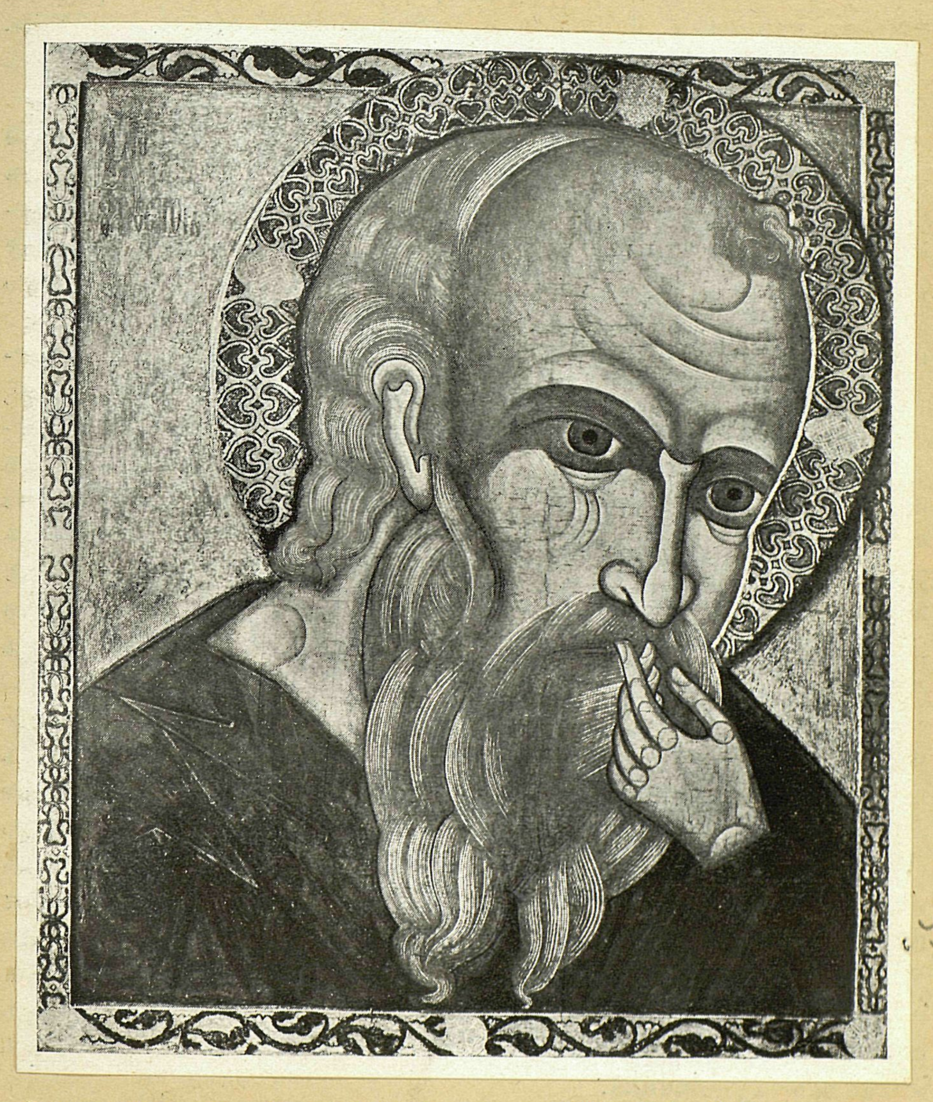
Евангелистъ Іоаннъ. Клеймо. Новгородъ. XV в. Собр. И. С. Остроухова.

Необычайно колоритныя, густой и плотной фактуры, чудесно отвѣчающія другъ другу, парныя иконы Архангеловъ, гдѣ лики, одежды и крылья образуютъ удивительной мягкости и нѣжности силуэты, нѣкогда составляли, очевидно, замѣчательный чинъ деисуса, остальныя доски котораго утрачены. Оригинальное письмо, глубина выраженія и чуткость въ композиціи придаютъ этимъ иконамъ особую цѣнность и рѣдкость.

Одновременно пріобрѣтенный съ вышеописаннымъ цикломъ образъ „Молчаніе“ (23 в. × 19 в.) позднихъ новгородскихъ писемъ (XVI в.) поражаетъ трагически выраженной фигурой Іоанна Богослова. Чтобы такъ размѣстить почти въ квадратѣ колоссальную голову (больше аршина) надо обладать большимъ чутьемъ композиціи и умѣньемъ заполнить формами отведенное пространство. Съ огромнымъ размахомъ и силой очерчены: съ тремя глубокими бороздами выпуклый лобъ, носъ и глаза съ черными зрачками и настойчивымъ взглядомъ. Краски, какъ и выраженіе образа суровы и аскетичны. Отмѣтины лика и руки имѣютъ причудливую форму раковины. Вохреніе сухое, штриховка волосъ, бороды слишкомъ линейная, жесткая и острая. Бѣлыя движки тоже линейныя. Поля иконы и рельефный вѣнецъ украшены интереснымъ зеленымъ орнаментомъ по серебру (стр. 169).

Надо не разъ посѣтить небольшое, но отлично подобранное собраніе Остроухова, чтобы глубже и ближе воспринять все то, что вложено въ миніатюрныя и все же широко живописныя иконы: „Благовѣщеніе“ съ красной поволокой и крупнымъ сѣрымъ лучемъ въ видѣ летящей стрѣлы съ голубемъ на ея концѣ, „Введеніе во храмъ“ съ особыми плоскими формами и тонкой кладки прозрачными красками, „Омовеніе ногъ“, гдѣ четкія прямыя формы палатъ на золотомъ фонѣ дополняются гнутыми клубящимися формами апостоловъ, написанныхъ компактною массою, гдѣ свѣтлый силуэтъ Спасителя и бѣлаго плата мудро помѣщены на темномъ и узкомъ просвѣтѣ двери.

Также интересны: „Крещеніе Господне“ съ изумруднымъ струящимся Іорданомъ, икона Б. М. „Умиленіе“ съ бѣлымъ хитономъ въ крапинку на Спасителѣ Младенцѣ (ст. 151); замѣчательный „Николай Чудотворецъ“, очень близкій письмомъ къ аналогичному византійскому запрестольному образу въ ц. Успенія у Покровской заставы, двѣ крупныя иконы: „Входъ Господенъ въ Іерусалимъ“ новгородскаго письма конца XV в. и на ту же тему—старо-московской школы начала XVII в. и др.



Іоаннъ Богословъ „Молчаніе“. Новгородъ. XVI в. Собр. И. С. Остроухова.

Въ соборномъ храмѣ Рождества Богородицы новгородскаго монастыря св. Антонія Римлянина въ поясѣ праздниковъ находится интересная ранне-новгородская икона „Входъ въ Іерусалимъ", нѣсколько отличающаяся отъ Остроуховской иконы и относящаяся, вѣроятно, къ началу XV в. Формы ея широко написаны и свободно, рѣшительно выражены. Бросаемыя подъ ноги осла крупныя одежды совершенно киноварны по цвѣту, что очень рѣдко въ иконописаніи *).

Здѣсь умѣстно конкретно провести параллель между двумя произведеніями разныхъ иконописныхъ школъ. Тусклость и сдержанность вохряныхъ, киноварныхъ и чернильно-зеленыхъ красокъ (одежда Іисуса Христа) сразу выдаетъ руку хорошаго стараго московскаго мастера. Гладкіе, ровные, рѣдко перебитые золотомъ интенсивные цвѣта новгородской иконы въ иконѣ московскихъ писемъ заплетены мелкимъ узоромъ, *закраплены* множествомъ бликовъ и блестокъ на горкахъ, зданіи, деревѣ, платьяхъ. Крупныя массы теряютъ прочность композитивной связи и стройки. Гибнетъ одно изъ характерныхъ и лучшихъ качествъ новгородскихъ художниковъ: *ритмъ архитектурности*. Сила выраженія смѣщается въ другую сторону. Словесная суть религіознаго событія уже начинаетъ выступать замѣтнымъ элементомъ. Многія фигуры молитвенно выражены и отмѣчены портретнымъ сходствомъ историческихъ лицъ. Въ группѣ направо изображена вся семья Михаила Васильевича Шуйскаго что заставляетъ насъ отнести этотъ памятникъ къ начальнымъ годамъ XVII в. Нѣкоторыя головы очень похожи (портретно) на аналогичныя головы въ отмѣченной выше иконѣ „Входъ въ Іерусалимъ" въ главкѣ Благовѣщенскаго собора. „Мелочь" и тонкость отдѣлки деталей соблазняютъ мастера сдѣлать изъ нихъ главное орудіе выразительности и украшенія иконы. Строгановскіе изуграфы, особенно начала XVII в., дойдутъ въ этомъ отношеніи до крайнихъ предѣловъ изощренности. Чрезвычайная миніатюрность и кропотливость работы ювелирнаго свойства станетъ главнымъ побуждающимъ мотивомъ художника.

Въ собраніи И. С. Остроухова есть нѣсколько весьма характерныхъ иконъ строгановской школы.

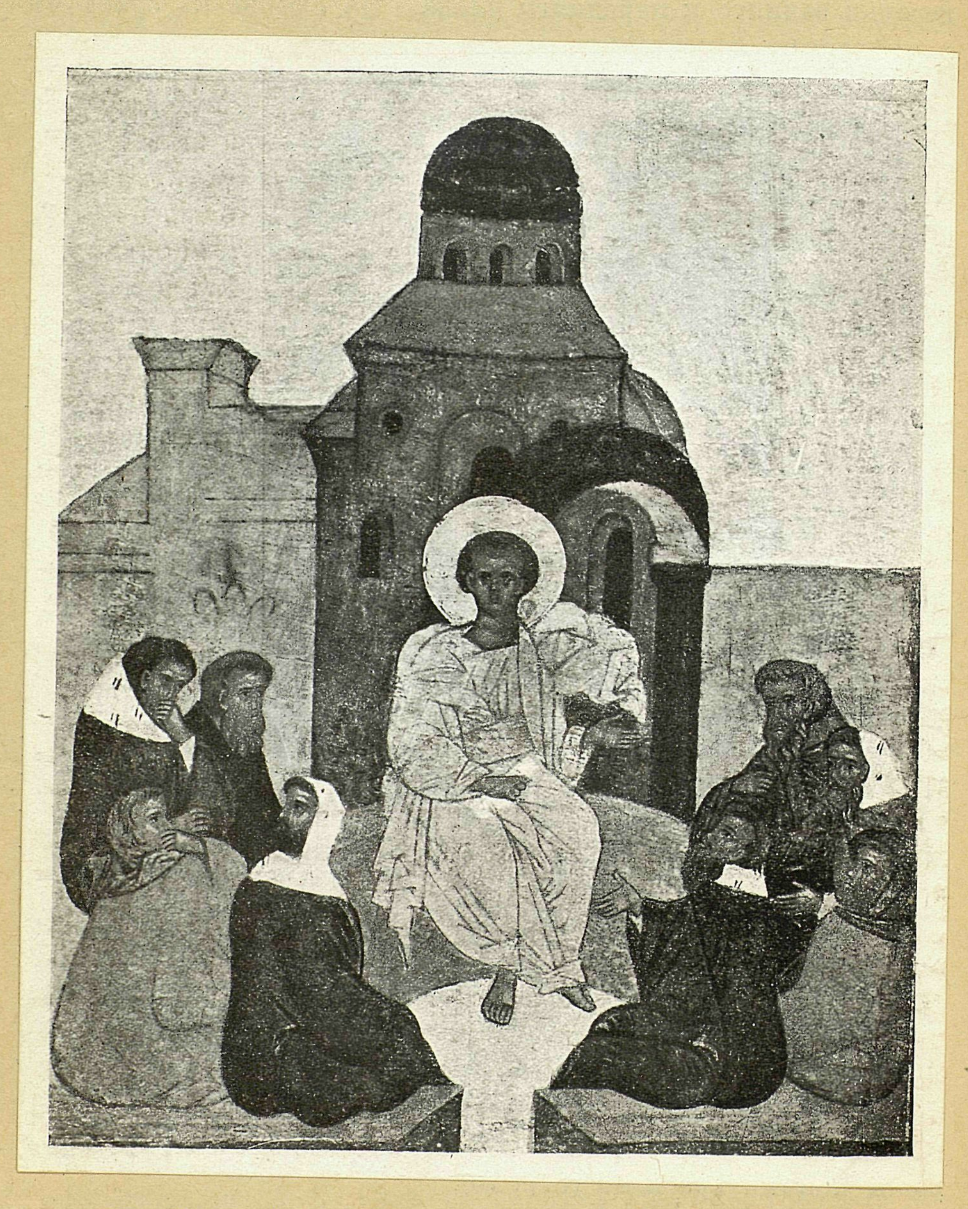
Небольшая доска „Іоаннъ Предтеча въ пустынѣ", висящая на одной стѣнѣ со „Входомъ Господнимъ въ Іерусалимъ" —

---

*) Древняя серебряная басма на иконахъ пророческаго и апостольскаго чина грубо вызолочена подъ общую новую позолоту всего иконостаса.

яркій образецъ строгановскихъ писемъ. Власяница Предтечи сплошь исчерчена тончайшими нитями золота, имъ же завиты деревья задняго и передняго плана. На любовь къ краскамъ и цвѣтовымъ сочетаніямъ, на стремленіе къ плану и стройкѣ иконы—нѣтъ и намека. Рукой иконописца всецѣло управляло чутье ювелира и гравера. Впрочемъ, среди раннихъ „первыхъ“ строгановцевъ встрѣчаются любопытные иконописцы. Объ этомъ говорятъ недавно пріобрѣтенныя И. С. Остроуховымъ двѣ работы двухъ наиболѣе крупныхъ мастеровъ строгановской школы: поясная икона „Іоаннъ Златоустъ“ Прокопія Чирина, сдержаннаго четко-сухого письма, типичнаго ржаваго вохренія съ маленькими бликами-движками и миніатюрныя царскія двери Никифорова письма, вѣроятно, конца XVI в. Здѣсь любопытно по-своему разрѣшены пленерныя свѣтовыя задачи ясными, изысканными красками, гдѣ золото встрѣчается только въ надписяхъ и ассисткѣ. Формы, правда, замѣтно дробящіяся, взяты еще крупными планами. Особенно интересна правая часть „Благовѣщенія“ съ маленькой фигуркой Дѣвы Маріи, написанной затѣненнымъ силуэтомъ на фонѣ свѣтлыхъ палатъ.

Въ заключеніе надо отмѣтить маленькую икону „Умиленіе“ съ изображеніями святыхъ на поляхъ: Іоанна Предтечи, Николая Чудотворца, Пророка Иліи, Георгія Побѣдоносца и др. Образокъ съ двумя глубокими выемками, по-моему, чисто псковскаго письма, характернаго мягкаго выраженія, тонкихъ пропорцій, типичныхъ красокъ и ихъ сочетаній, особенно зеленовато-лазурныхъ съ красно-киноварными. Поясная фигурка Георгія со щитомъ, очень тонко очерченная и моделированная весьма напоминаетъ подобныя фигурки на иконахъ „Знаменія“ въ псковскихъ церквахъ: Анастасьевской и Никольской единовѣрческой. Нынѣшнимъ лѣтомъ мнѣ пришлось видѣть у Г. М. Казакова во Псковѣ фотографію весьма интересной и похожей иконы, гдѣ на поляхъ изображены подобныя фигурки. Къ сожалѣнію, фоны описываемой иконы грубо закрашены новыми красками (стр. 70).



Праздничный чинъ. Одна изъ таблетокъ. Новгородъ. XV в.
Собр. А. В. Морозова.

Пророческій чинъ. Деталь. Псковъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

Собраніе А. В. Морозова.

А. В. Морозовъ сравнительно очень недавно (съ конца 1913 г.) началъ собирать иконы. Завершивъ капитальное собраніе русскаго фарфора, онъ съ такой же планомѣрностью и широтой задачи отдался собиранію нашей древней живописи. Къ большому числу вновь пріобрѣтенныхъ досокъ были присоединены фамильныя иконы древняго происхожденія. Мое первое впечатлѣніе отъ собранія было громадно. Главнымъ образомъ новгородскаго типа иконы: монументальныя, крупнофигурныя, широко-композитивныя, богатыхъ красокъ и капитальной фактуры—онѣ создаютъ импозантную картину большого искусства нашихъ древнихъ художниковъ.

Когда мнѣ сняли небольшую витрину съ „Борисомъ и Глѣбомъ“ ($12^1/_4$ в.$\times 9^1/_2$ в.) и открыли стеклянную раму, древнѣйшая живопись заискрилась венецейской киноварью, разноколерной зеленью, свѣтлой охрой и чернелью. Едва ли не самая колоритная икона во всемъ громадномъ собраніи *). Даже въ темномъ углу она свѣтится интенсивными живописно-обработанными красками. Образъ Бориса и Глѣба—созданіе мужицкой Руси. Онъ говоритъ краснорѣчиво о томъ, насколько были мощны въ раннюю эпоху традиціи Новгорода, посылавшія на далекія окраины потоки вліянія. Характеры Бориса и Глѣба — отраженіе столичныхъ образцовъ — по народному выражены. Приземистыя, мѣшковатыя, грузо-поставленныя, точно вросшія въ землю фигуры, трепаные рыжіе волосы, загорѣвшія бронзово-красныя лица, низко-подпоясанные кафтаны, спитыя изъ грубой ткани короткія шубы, тяжелые мечи въ черныхъ ножнахъ—развѣ въ этомъ не отразился такой же стиль народнаго эпоса той же эпохи XII—XIII вв.? Письмо примитивное, но мощное и подкупающее своей простотой. Экспрессивный орнаментъ на кафтанѣ св. Бориса напоминаетъ весьма схожій орнаментъ на шубѣ великаго князя Ярослава въ росписи Спасо-Нередицкой церкви. И дѣйствительно, не будетъ рискованнымъ, если мы отнесемъ къ домонгольской эпохѣ эту нехитрую, но весьма примѣчательную икону (ст. 45) **).

---

*) Нигдѣ еще не описанныя и не воспроизведенныя иконы собранія А. В. появляются впервые въ нашемъ очеркѣ во многихъ снимкахъ и въ сравнительно детальномъ описаніи.

**) Оставимъ палеографамъ „точнѣе“ опредѣлить ея дату. Приведу курьезнѣйшій свѣжій примѣръ ихъ „научнаго“, какъ будто надежнаго, а на самомъ дѣлѣ весьма сомнительнаго метода. Почтенный А. И. Соболевскій древнее шитье (Н. Н. Черногубова) никакъ не позднѣе XV в. съ фигурой во весь ростъ новгородскаго епископа Никиты и въ медальонѣ поясной фигурой московскаго митрополита (проще нельзя придумать композиціи) отнесъ буквально по запятой, которую „тогда такъ ставили...“ къ петровской эпохѣ! „Запятая“ совершенно атрофировала пониманіе формъ и выраженія стиля, убила чутье и синтетическое проникновеніе въ эпоху. Точно опредѣлить часто возобновляемую надпись, не значитъ опредѣлить время иконы. А вѣдь надпись для „нихъ“—это все. „Надпись прежде всего сохрани. Надпись для насъ дороже всего“...—„вотъ какіе совѣты даютъ намъ Лихачевъ, Покрышкинъ, Покровскій, особенно Кондаковъ“... Такъ мнѣ замѣтилъ одинъ реставраторъ. Да это и не секретъ, что для „нихъ“ палеографія—главное орудіе опредѣленія иконы (см. Кратк. опис. иконъ собр. П. М. Третьякова. Н. П. Лихачева. М. 1905, ст. 21). Утратилась надпись, археологъ-ученый шагу не можетъ ступить, не чувствуя живописнаго стиля, важнѣйшаго момента въ опредѣленіи иконы.

Совсѣмъ недавно расчищенная любопытная икона Святителя Николы въ житіи идетъ тоже изъ глубокой древности. Яркій киноварный фонъ придаетъ ей характеръ одного изъ очень рѣдкихъ памятниковъ древне-русскаго искусства. Какъ и „Борисъ и Глѣбъ“ икона выглядитъ очень колоритной, но письмо ея совсѣмъ примитивно. Можно предположить, что это первая проба даровитыхъ русскихъ иконописцевъ, учениковъ византійскихъ художниковъ. Пріемы нанесенія прозрачныхъ красокъ несложной палитры, оконтуриваніе, или, вѣрнѣй, расчерчиваніе и прорись совершенно примитивныхъ горокъ, палатъ, ризъ и костюмовъ, пропорціи фигуры, рукъ, головы, съ которыми едва справляется русскій художникъ—все необычайно просто и первобытно отъ неумѣнія. Въ клеймахъ вохреніе почти совершенно отсутствуетъ. Лики и руки очерчены темною описью и подкрашены розовато-желтымъ тономъ. По народному выраженный экспрессивный ликъ Святителя, плотно вохреный въ темную зелень, ярко высвѣтвленъ на лбу, щекахъ, надъ бровями и подрумяненъ киноварью безъ всякихъ растушеваній и сглаживаній. Темная санкирь лица, свѣтлая, янтарная вохра вѣнца и сильная киноварь фона взяты звучнымъ и крѣпкимъ сочетаніемъ. Композиціи нѣкоторыхъ клеймъ, напр., „Рождества“ взяты съ аналогичныхъ клеймъ житія Пресвятой Богородицы. Иныя клейма трактованы свободно. Особенно любопытны: явленіе св. Николы длинноликому царю Константину, спящему подъ киноварнымъ пологомъ, посѣщеніе Святителемъ трехъ воеводъ, заключенныхъ въ темницу и др. Въ послѣднемъ клеймѣ, наиболѣе колоритномъ и византійскомъ по типу фигуръ, простыя отношенія приведены къ рѣдкому сочетанію красокъ.

Нижній рядъ клѣтокъ утраченъ и заново сдѣланъ древнимъ художникомъ, вѣроятно, конца XV в. Впрочемъ, нѣкоторыя черты ихъ свидѣтельствуютъ объ эпохѣ XVI в. Выразительныя композиціи потеряли яркость и интенсивность окраски (цвѣта, очевидно, выгорѣли). Зато сдержанный ритмъ построенія, характерный для XV в., колебаніе силуэтовъ, теченіе живописной линіи—все говоритъ объ огромномъ пути, пройденнымъ русскими художниками (ст. 176 и 177). Надо замѣтить, что накладныя старыя шпонки приколочены деревянными гвоздями, поволока основы и приписки почернѣвшая и грубая. Надписи—въ средникѣ „Агіосъ Никола“—съ характернымъ начертаніемъ буквъ. По моему сужденію, икону никакъ нельзя выносить за грань XIII в.

Любопытно сравнить колоритную, особенно въ клеймахъ икону того же св. Николы и двухъ святителей въ средникѣ. Образъ можно отнести на основанiи стиля формъ къ концу XIV в. Хотя многiя клейма, очень просто рѣшенныя, связаны съ болѣе ранней эпохой. Какъ далеко ушелъ русскiй художникъ! Болѣе богатыя формы въ композицiи, новыя горки, палаты, новые живописные прiемы—во всемъ сказалась продуктивная и созидательная работа русскаго мастера. Киноварныя, празеленныя, черныя, желтыя, бѣлыя краски со значительными оттѣнками положены съ большимъ тактомъ и колористическимъ чутьемъ (ст. 178 и 179). Русская икона не явилась deus ex machina, сколкомъ византiйскаго, либо какого другого искусства; она органически развивалась какъ глубоко оплодотворенный, питаемый богатыми (народными) соками, плодъ. Какъ поверхностенъ скепсисъ людей, втискивающихъ всю древнюю русскую живопись чуть ли не въ два столѣтiя, не знающихъ русскихъ иконъ даже XIV в.!

Св. Никола. Два клейма. Новгородъ. XIII в. Собр. А. В. Морозова.

Образъ св. Воина одинъ изъ наиболѣе любимыхъ образовъ древне-русскихъ художниковъ. Въ собранiи А. В. нѣсколько иконъ св. великомученика Георгiя. И всѣ онѣ по разному трактованы. Одна изъ нихъ наиболѣе древняя (по концепцiи) въ русской иконописи. Произведенiе русскаго мастера—она еще совсѣмъ византiйская фор-

мами всадника, плотно-киноварнаго, энергично брошеннаго къ низу прямыми складками плаща, чернаго, вороного коня, какъ бы надъ бездною попирающаго голубого змія. Красныя и оливково-желтыя прозрачныя горки очень просты по формамъ, безъ „пяточекъ“ и почти безъ пробѣлки (ср. ст. 45 и 177). Весь силуэтъ рѣшительно врѣзанъ въ бѣлый костяной фонъ. Уступъ довольно глубокой выемки окрашенъ киноварью, какъ и опушка верхняго и нижняго поля. Любопытно отмѣтить, что горбатая липовая доска ($12\frac{3}{8}$в. × $8\frac{1}{4}$в.) не имѣетъ поволоки и шпонки. По моему, икону нельзя выносить за порогъ XIII в.

Совсѣмъ недавно пріобрѣтенная вся золотистая икона Георгія по композиціи весьма проста и необычна. Горки совершенно отсутствуютъ. Едва замѣтная поземь оттѣнена легкой чертой на ярко вохровомъ свѣту. Рядомъ съ лѣвымъ краемъ доски высоко подымается дерево съ треугольной кроной, отмѣченной киноварными крапинами по зеленому крѣпкому тону. Со ствола спускается, извиваясь параллельно нижнему краю иконы, киноварно-крылатый змій. Формы бѣлаго коня упрощенно и энергично очерчены. На ногахъ его развиваются киноварныя ленточки. Правая темная рука Георгія, поражающаго змія, непомѣрно большая (возможно позднѣй увеличенная). Ликъ очень тонко очерченъ. Не оши-

Св. Никола. Два клейма. XIII и XV вв.
Собр. А. В. Морозова.

Св. Никола. Два клейма. Новгородъ. XIV в. Собр. А. В. Морозова.

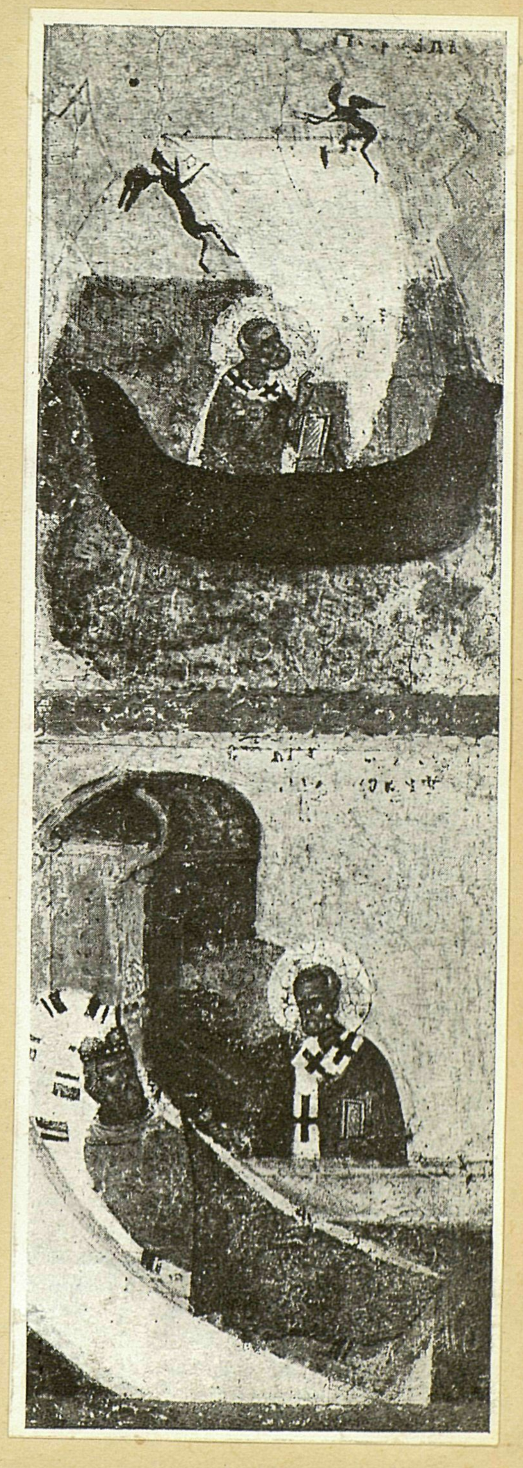
баясь, можно судить, что икона пришла къ намъ изъ очень ранней эпохи XV в.

Того же размѣра (17 в.$\times$ $12^3/_8$ в.) икона Георгія съ многоэтажной палатой въ правой части доски—рѣдкій образецъ чистоты новгородскаго стиля почти той же эпохи. Нѣсколько графичный пріемъ расчерчиванія не отнимаетъ у нея живописности. Свѣтлая гамма отличается обиліемъ лазоревыхъ красокъ. Компактныя группы народа съ царемъ и царицей, наблюдающихъ сцену изъ окошекъ и балкона хоромъ, элегантная, свѣтская фигура молодой царевны Александры въ малахитово-голубомъ хитонѣ и киноварно-аломъ гиматіонѣ—написаны первоклассной рукой, тонко чувствующей формы. Черный искусный узоръ чепрака, уборъ дорогими камнями сѣдла, пряныя красныя горки, рдяныя отсвѣты на лицѣ всадника съ узкими сонными глазами вводятъ икону въ сферу традицій Востока. Доска могла быть написана въ серединѣ XV в. (ст. 180).

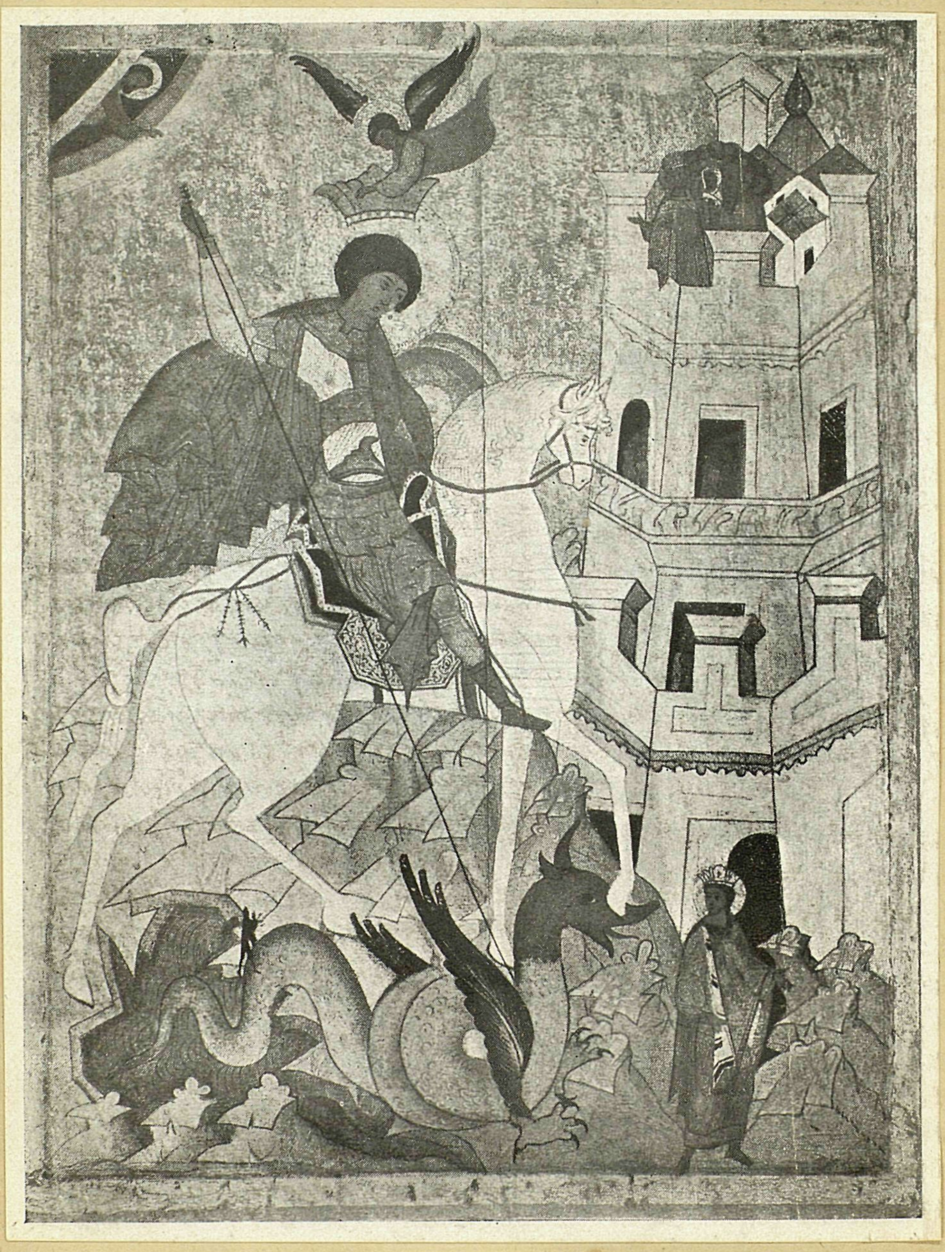
Чуть помоложе икона того же св. великомученика Георгія неожиданно удивляетъ размахомъ письма древняго мастера. Большое поле иконы (25 в.$\times$18 в.) отлично

использовано въ смыслѣ заполненія его формами. На бѣломъ конѣ, занимающемъ всю ширь доски, сидитъ высоко Побѣдоносецъ въ дымчато-сизомъ пернатомъ доспѣхѣ и оранжевыхъ латахъ (какой неожиданный цвѣтъ!); грудь перевязана наискось бѣлой перевязью, украшенной двуцвѣтными табличатыми мушками. Прямо спускается черезъ лѣвое плечо элегантно и тонко завязанный конецъ огненно-киноварнаго плаща, откинутаго далеко позади Воина. Тонкая фигура св. Георгія, типичная для конца XV в., стройно посажена на высокомъ „козацкомъ" сѣдлѣ. Головой онъ почти упирается въ верхнее поле иконы. гдѣ съ одной стороны въ розово-голубыхъ полусферахъ виднѣется десница Господня, а съ другой—витаетъ ангелъ, вѣнчающій св. Побѣдоносца короной. Длинное красно-бурое копье, пересѣкая икону по діагонали, упирается въ огненную пасть громаднаго змія, извивающагося толстымъ тѣломъ лазореваго цвѣта по самому низу доски. Сзади громоздятся ступеньчатыми пиками дымчато - зеленыя высокія скалы (ст. 182).

Лимонно - желтый свѣтъ иконы жидко приплеснутъ



Св. Никола. XIV в. Собр. А. В. Морозова.



Св. великомуч. Георгій. Новгородъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

77

по бѣлому грунту-левкасу. Послѣднiй прикрѣпленъ къ сосновой вершковой доскѣ грубой холстиной.

Работа нанесенiя красокъ шла, очевидно, въ такомъ порядкѣ. По желтому фону прокрыты соотвѣтствующими корпусными красками: киноварью—плащъ и голова змiя, бѣлилами—конь, празеленью—горки и т. д. Просвѣчивающiй желтый подмалевокъ придаетъ особые богатые оттѣнки упомянутымъ краскамъ. Третьимъ слоемъ идутъ пробѣла: лучисто-образные чистыми плотными бѣлилами—коня, свѣтло-зеленые—горокъ, лимонно-желтые—плаща и пр. Завершаетъ работу киноварная прорись поводьевъ, упряжи, монохромный темный узоръ чепрака, голубая прорись стремени, красно-бурая — древка и т. д. Эта градацiя въ наслаиванiи красокъ имѣетъ большое значенiе въ художественномъ впечатлѣнiи иконы. Между прозрачнѣйшимъ фономъ, отливающимъ бѣлыми оттѣнками левкаса, и корпусными мѣстами: плаща, лика, доспѣховъ, нашъ глазъ улавливаетъ реально пространство, элементъ не послѣднiй въ живописномъ искусствѣ. Въ этомъ состоитъ почти главная цѣль фактуры, или обработки красочной поверхности иконы: по разному въ разныхъ мѣстахъ.

Уже, вѣроятно, въ древности низъ иконы довольно сильно пострадалъ. Крупные выпады записаны: голова и темныя мѣста змѣинаго туловища, потемнѣвшая нога лощади, кое-гдѣ горки съ четкими пробѣлами. Послѣднiя, какъ и черныя мѣста змiя совсѣмъ выходятъ изъ стиля и качества работы древняго мастера *).

Икона удивительно романтична полетомъ высокихъ фантастическихъ горокъ, героической поступью тонконогаго сверкающаго бѣлью коня, легкимъ взмахомъ плаща и правой руки всадника. Искусство композицiи здѣсь хорошаго мастера. Пустоты на фонѣ-свѣту пропущены съ большимъ умѣньемъ и тактомъ. Это опять таки отраженiе древнихъ традицiй Эллады: ея скульпторы архаики въ великой мѣрѣ владѣли секретомъ соотносить силуэтныя формы коня и всадника съ пустотами фона. Край иконы обведенъ красно-бурой опушкой. На полѣ довольно глубокой выемки съ правой стороны виднѣется полустертая таинственная надпись: Хотимилъ Александръ...

---

*) При поступленiи въ собр. А. В. Морозова доска была только промыта но не реставрирована. Слѣдуетъ, по-моему, удалить темныя мѣста, нарушающiя общее впечатлѣнiе.

Св. великомуч. Георгій. Новгородъ. Конецъ XV в. Собр. А. В. Морозова.

Формы иконы (въ воспроизведенiи нѣсколько графичной) позволяютъ отнести ее къ типу чисто-новгородскихъ писемъ второй половины XV в. Отмѣченный выше болѣе ранній пѣшій Георгій новгородскаго Епархіальнаго музея въ чемъ-то напоминаетъ икону А. В. Вохреніе, начертаніе маленькой правой руки, характеръ пробѣлки и окраски туники сближаютъ съ виду двѣ разныя иконы (ст. 66 и 182).

Къ очень раннему XV в., весьма возможно, къ послѣднимъ гг. XIV в. относится интересная икона „Преображеніе" рѣдкой композиціи: съ восхожденіемъ и нисхожденіемъ на Ѳаворову гору. Приземистыя фигуры Спасителя, прор. Моисея и Иліи и апостоловъ примитивно и сильно выражены. Плащи и хитоны ихъ очень колоритны, хотя не ярки и сдержанны цвѣтомъ: киноварные, зеленые, чернелевые, желтые, лилово-багряные и др. Ступеньчатыя лиловатыя горки, усѣянныя „древними" крупными кустами (съ киноварными крапинками), прорѣзаны справа и слѣва ромбовидными клеймами, куда вписаны восходящіе и нисходящіе Спаситель и его ученики: Петръ, Іаковъ и Іоаннъ. (Голова послѣдняго въ лѣвомъ клеймѣ, повидимому, очень давно реставрирована). Вохреніе съ яркой оживкой, сильными ударными не стушеванными движками. Письмо и цвѣтная пробѣлка одеждъ—все живописно и рѣшительно сдѣлано. Массы иконы замѣчательно уравновѣшены. Того же стиля и несомнѣнно XIV в. довольно крупная икона съ четырьмя поясными изображеніями, написанными въ видѣ отдѣльныхъ двухъ мѣстъ: св. Николы, „Знаменія" Пресвятыя Богородицы, Симеона Столпника и Іоанна Милостиваго.

Монументальное изображеніе Божіей Матери „Одигитрія", написанное на огромной липовой доскѣ ($29^3/_4$ в. $\times$ $22^1/_{16}$ в.) на бѣломъ костяномъ свѣту—очень рѣдкій памятникъ древне-русскаго искусства. Капитальность чудесно сохранившейся работы столичнаго мастера, плотное живописное вохреніе съ опредѣленно выраженной подрумянкой лика и губъ, сочетаніе ярко-киноварной исподи темно-багрянаго мафорія, (чудесно оттѣняющей тонкую золотистую шею Богоматери), съ холоднымъ голубовато-зеленымъ хитономъ, размахъ силуэта и мощь постановки фигуры, эпическое выраженіе ликовъ строгой Богоматери и суроваго Предвѣчнаго Младенца—въ такихъ чертахъ отразились глубокія и чистыя традиціи Новгорода ранняго XV в. Не менѣе интересное и рѣдкое тоже столичное новгородское „Знаменіе" Пресвятыя

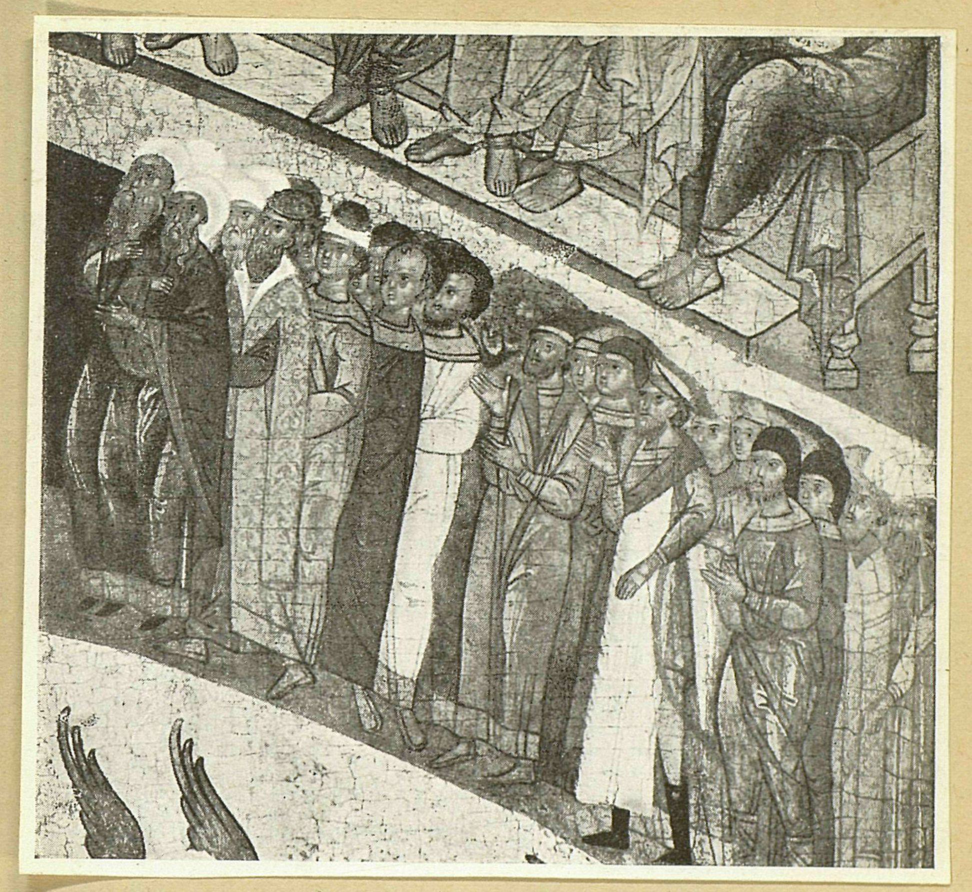
Пророческій чинъ. Деталь. Новгородъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

„Знаменіе“ Пресвятыя Богородицы. Фрагментъ. Новгородъ. XV в.
Собр. А. В. Морозова.

Богородицы,—фрагментъ пророческаго чина. Икона относится тоже къ XV в. (13 в. × $10^7/_8$ в.) Гибкій, найденный очеркъ круглящагося силуэта полонъ жизни и экспрессивности. Поясная фигура Богоматери въ ясно-багряномъ мафоріи, въ голубовато-зеленомъ хитонѣ, съ молебно воздѣтыми руками чудесно вписана въ отведенное пространство. Ризы Еммануила съ ассисткой, свѣтло-охряныя, расчерченныя чернелевой прорисью. Серафимы темно-зеленыя съ оливковымъ оттѣнкомъ. Свѣтъ золотой. Къ сожалѣнію, ликъ Богоматери чуть пострадалъ: оживка и движки утрачены. Зато ликъ Спасителя хорошо сохранился. Превосходно сдѣланы необычайно выразительныя руки Богоматери. Вохреніе ихъ, распредѣленіе освѣщенныхъ отмѣтокъ, конструкція кисти, характеръ длинныхъ не очень тонкихъ перстовъ удивительно напоминаетъ нѣкоторыя руки „Бориса и Глѣба" въ собраніи И. С. Остроухова (ср. ст. 185 и 163).

Крупнофигурные чины деисуса, пророковъ составлены изъ нѣсколько разныхъ досокъ. Изображенія Іоанна Златоуста, Василія Великаго и Григорія Богослова, (оранжево вохреныхъ) отличаются какъ письмомъ, такъ и своими размѣрами. Поясные пророки написаны на трехъ длинныхъ доскахъ. Особенно интересна часть съ центральной фигурой прор. Даніила. Лики сильно моделированы. Пробѣлка одеждъ прямо-линейная, слегка цвѣтная. Одежды цвѣтныя. Замѣчательна фигура молодого прор. Даніила въ зеленовато-сѣромъ дикаго оттѣнка хитонѣ (съ вохровымъ клавіемъ) и въ киноварномъ гиматіи. Широкій бѣлый платъ перевязанъ на правомъ плечѣ. Въ пышныхъ каштановыхъ волосахъ красный кубикъ заповѣдей (ст. 184).

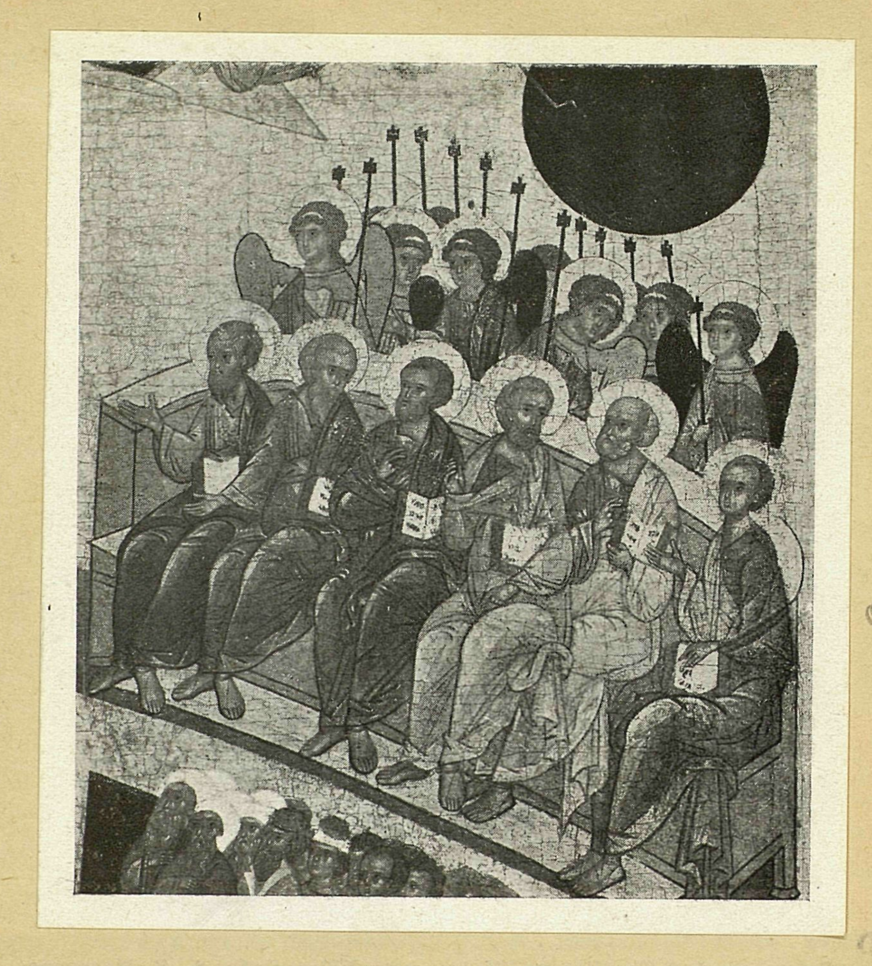
Совсѣмъ исключительный образъ „Страшнаго Суда" тоже чисто новгородскаго письма начала XV в. Огромныхъ размѣровъ ($36^1/_2$ в.×$26^1/_2$ в.) многофигурной композиціи онъ принадлежитъ къ лучшимъ образцамъ этого типа иконъ, къ первостепеннымъ памятникамъ новгородскаго искусства вообще. Сложная композиція съ большимъ архитектурнымъ чутьемъ расчленена на крупныя компактныя массы и планы. Многоцвѣтные радуги-ореолы, монохромныя красныя и темно-оливковыя сферы и медальоны, чередуются съ торжественно-длинными и плотными рядами: праведниковъ въ бѣлыхъ блистающихъ ризахъ, ангеловъ, воиновъ съ жезлами, строгихъ апостоловъ съ евангеліемъ въ рукахъ и т. д. Съ большимъ тактомъ изломанные въ крупныя складки плащи и хитоны, написанные



Страшный Судъ. Деталь. Новгородъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

смѣлыми богатѣйшими красками: голубыми, зелеными, отливающими многими оттѣнками, огненно-красными, вишнево-багряными, золотисто-янтарными и желтыми; цвѣтная пробѣлка одеждъ, строгость оживокъ, мощное письмо—все говоритъ о раннемъ XV в. чисто новгородскаго искусства. Упругая бирюзовая спираль гигантскаго змія, выползающаго изъ пламени ада, гдѣ изображенъ чернымъ силуэтомъ Князь тьмы, связываетъ всѣ планы громадной доски въ общую, цѣльную композицію. Икона реставрирована въ мѣстахъ спайки досокъ, гдѣ оказались продольные узкіе выпады (ст. 187, 188 и 43).

Рядомъ стоитъ того же содержанія и болѣе крупныхъ размѣровъ икона другой эпохи и школы. Въ иконѣ много уже дидактическаго смысла и символическаго аллегоризма и меньше архитектурности. Качество погашенныхъ рыхлыхъ красокъ,



Страшный Судъ. Деталь. Новгородъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

структура ликовъ и тѣла—другія. Многія фигуры и лица съ большими носами и черными, круглыми глазами написаны какъ бы по одному образцу: съ одинаковымъ выраженіемъ и формами, что въ новгородской иконѣ мы совсѣмъ не находимъ. Обиліе бѣлыхъ свѣтовъ на охряныхъ горкахъ, бѣлыхъ разводовъ и точекъ на палатахъ и одеждахъ, характеръ киноварнаго цвѣта (алаго) и желтаго вохренія—все говоритъ о новыхъ пріемахъ и вкусахъ новой столицы древне-русскаго искусства—Москвы. Интересно клеймо „Лоно Авраамово" съ фигурами праотцевъ: Авраама, выпускающаго души праведниковъ, Исаака, Іакова и разбойника Раха. Видно, какъ растительный, травчатый орнаментъ, отголосокъ Востока, начинаетъ тѣснить фигуру, становясь любимымъ мотивомъ художника (стр. 96).

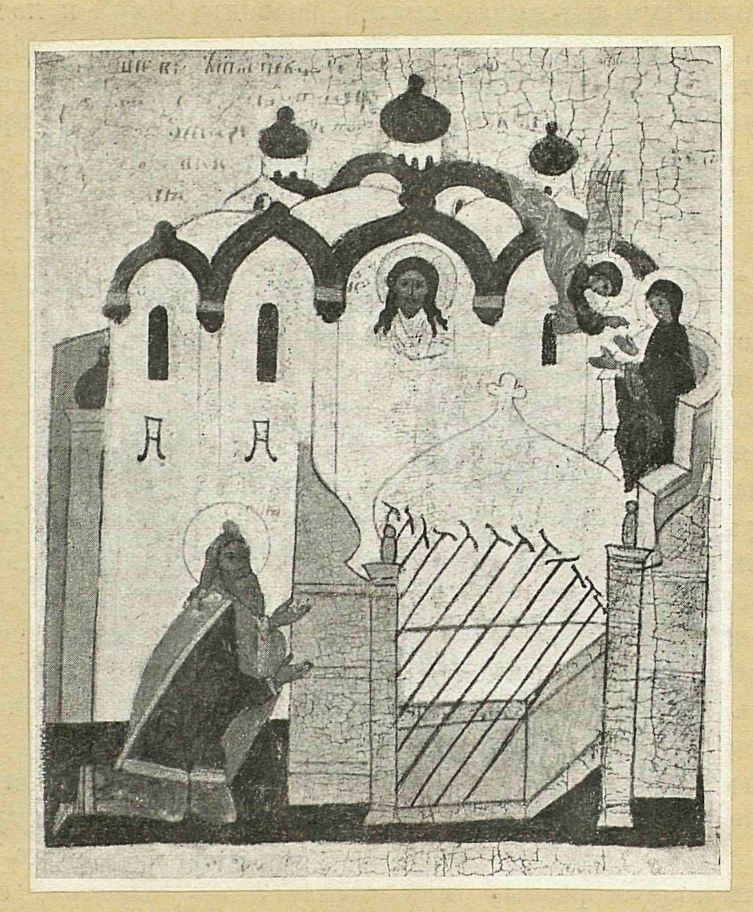
Любопытно надписаны группы фигуръ (въ серединѣ иконы) въ

національныхъ костюмахъ князей, воеводъ, бояръ и пословъ: „жиды, эфіопы, нѣмцы“. Нѣкоторыя лица отмѣчены національно-портретнымъ характеромъ, напр., бритый полякъ съ тонкими усами, „нѣмецъ“ съ окладистой бородой въ своеобразной шапкѣ и др.

Въ собраніе А. В. Морозова поступила икона, имѣющая тѣсное отношеніе къ знаменитымъ иконамъ Страстей Господнихъ: „Снятіе“ и „Положеніе во гробъ“ въ Остроуховскомъ собраніи и „Тайная вечеря“ въ собраніи Б. И. и В. А. Ханенко. Я говорю про одномѣрную и однотипную съ ними икону „Воскресеніе Христово“. Характеръ и глубина выемки, величина полей, однородность древней липовой доски и тонкой холстины, типъ письма, духъ и характеръ формъ—все настолько близко,—что заставляетъ отнести всѣ четыре иконы одному и тому же, пока неизвѣстному крупнѣйшему мастеру. На фонѣ круговъ божественной славы и горокъ, написанныхъ свѣтлою празеленью (чуть желтовато-теплаго тона) и взятыхъ крупными площадями, изображены силуэтомъ: взлетающій изъ чернаго отверстія ада Христосъ въ свѣтлыхъ искрящихся золотомъ ассиста ризахъ, налѣво ветхозавѣтные цари съ Іоанномъ Предтечей, направо—пророки и праведники (ст. 55).

Типъ головы и ликовъ, характеръ вохренія, легкая едва замѣтная моделировка, трактовка волосъ кольцами, красно-бурые, мутно-зеленые, охряные и темно-бронзовые цвѣта одѣяній, ихъ молніеобразные бѣлые немногіе пробѣла—все свидѣтельствуетъ объ однихъ и тѣхъ же традиціяхъ иконописнаго искусства. Только относительно горокъ надо замѣтить, что онѣ въ „Воскресеніи“ болѣе пластичны, чѣмъ въ „Положеніи во гробъ“ и написаны богатѣйшимъ поль-веронезовымъ цвѣтомъ съ багряно-краснымъ оттѣненіемъ на граняхъ, съ бѣловатыми отмѣтками свѣта, заканчивающимися завитками въ видѣ жемчужинъ. Рдяное оттѣненіе горокъ совершенно совпадаетъ съ таковымъ въ „Положеніи во гробъ“. Возможно, что нѣкогда икона составляла одинъ поясъ праздниковъ съ отмѣченными одномѣрными досками. Во всякомъ случаѣ, она идетъ изъ одной и той же мастерской какого-то индивидуальнаго невѣдомаго мастера знаменитыхъ иконъ. (Ср. также ст. 55 и 199).

Громадная икона „Введеніе во храмъ“ очевидно привозная и не вмѣщавшаяся куда-то, была обрѣзана по нижнюю полосу клеймъ, что нарушило ея архитектуру. Икону писали, вѣроятно, два мастера. Большое центральное изображеніе съ крупными фи-



Введеніе во храмъ. Деталь. Новгородъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

гурами удлиненныхъ пропорцій, по стилю нѣсколько родственное описаннымъ выше иконамъ, принадлежитъ одному мастеру, житійныя клѣтки—другому. Многія клейма „бытій“ Богородицы задуманы весьма оригинально и написаны рукой, понимавшей краску и ритмъ композиціи. Эффекты глубоко-зеленыхъ и плотныхъ, точно пластинки лабрадора поземей, когда-то золоченыхъ, теперь палевыхъ фоновъ, бѣлыхъ храмовъ со многими перекрытіями и луковицами, черныхъ просвѣтовъ дверей и окошекъ, киноварно-красныхъ костюмовъ, велюмовъ и крышъ на палатахъ, создаютъ богатое впечатлѣніе цвѣта и формъ.

Нѣкоторыя клейма очень просты по композиціи, напр., „Бурю внутрь имѣяй“, какъ названа аналогичная сцена въ Ѳерапонтовской росписи: двѣ одинокія фигуры Маріи и Іосифа силуэтированы на фонѣ кубообразныхъ палатъ, другія клейма

болѣе сложны (ст. 190). Любопытны детали. Въ „Рождествѣ“, напр., служанка поитъ роженицу молокомъ изъ маленькаго оригинальнаго сосуда, какъ въ одной изъ описанныхъ выше псковскихъ иконъ. Оригинально „Благовѣщеніе“, гдѣ Дѣва Марія стоитъ у колодца, поднявъ голову къ прилетѣвшему Божественному вѣстнику. Два клейма вверху, гдѣ написаны Іоакимъ въ пустынѣ и Анна въ лѣсу, сдѣланы какъ-то не крѣпко и дрябло. Возможно, что интересная икона псковскихъ писемъ XV в. Сочетаніе ярко киноварнаго цвѣта съ зеленовато-голубыми свѣтлыми красками, какъ и тонкія пропорціи и новыя движенія очень характерны для художниковъ Пскова.

* *

Огромныхъ размѣровъ чуть не двухаршинная икона (31 в.×25 в.) св. Троицы съ бытіемъ, написанная на тяжелой, точно каменной монолитной доскѣ, интересное явленіе въ древне-русскомъ искусствѣ. Структура красокъ, конструкція и рисунокъ одеждъ, общій духъ и характеръ выраженія—все необычно и неожиданно. Въ центрѣ большое изображеніе собственно Троицы, окаймленное восемнадцатью клеймами ($4^1/_4$ в.×$4^1/_2$ в.) съ исторіями Авраама, Лота и его дочерей. Икона чудесно сохранилась. Она заставляетъ глубоко задуматься о многообразныхъ судьбахъ древне-русскаго искусства. Русскаго мастера работа носитъ явные слѣды вліянія далекихъ восточныхъ и западныхъ традицій, что нисколько не умаляетъ достоинствъ какъ русскаго художника, такъ и его произведенія. Надо полагать, икону писалъ крупный столичный псковскій мастеръ XVI в. Въ томъ убѣждаютъ насъ многія типичныя для псковскихъ художниковъ черты. Композиція центральнаго изображнія съ фигурами Авраама и Сарры и сценой закланія по общему выраженію ликовъ, движеніямъ и мелкимъ деталямъ очень близка къ описаннымъ выше аналогичнымъ псковскимъ иконамъ (ст. 74).

Многія интересныя клѣтки совсѣмъ по новому и индивидуально задуманы, что опять таки въ духѣ псковскихъ художниковъ. Мастеръ любитъ и умѣетъ передавать наблюденныя движенія. Исаакъ у него старается сѣсть на коня къ Аврааму. Юные слуги несутъ вязанки дровъ. Въ другомъ клеймѣ они рядомъ степенно сидятъ, разсуждая о происходящемъ событіи. Конь щиплетъ траву, стилистически тонко завернутую. Весьма любопытны женскія фигуры, которыя мастеръ

Св. Троица. Деталь. Псковъ. XVI в. Собр. А. В. Морозова.

пишетъ съ особой любовью и вниманіемъ. То онѣ шествуютъ длиннымъ рядомъ, попарно, то одиноко выступаютъ на фонѣ палатъ либо пейзажа съ деревьями и скалами. Такъ Лотовы дщери съ тонко выраженными фигурами и лицами—точно ренессансныя фигуры—спокойно слѣдуютъ за своимъ отцомъ въ длинныхъ, искусно нарисованныхъ туникахъ (ст. 192). Въ этомъ клеймѣ, какъ и всюду удивляетъ новое чувство пейзажа. Горки теряютъ условность, не теряя величавости и чистоты новаго стиля. Въ подготовительной сценѣ принесенія въ жертву Исаака высоко подымаются двѣ очень просто взятыя скалы: одна цвѣта корицы спереди, другая зеленовато-блѣдная сзади, какъ бы уходящая въ даль, гдѣ высится дерево. Кроны деревьевъ округленныя и пышныя. Въ нѣкоторыхъ клеймахъ художникъ пытается связать пейзажъ съ животными. Такъ въ заключительной сценѣ изображена овца, пощипывающая траву въ лѣсистыхъ горахъ. Жесты фигуръ мягкія, деликатныя. Выраженіе лицъ интимное, особенное, характерное для чувствительныхъ псковскихъ художниковъ.

Письмо своеобразное и хитрое. Большія пространства палатъ, скалъ и одеждъ заливаются тонкой плавью и прорисовываются гибкимъ и какъ бы быстрымъ рисункомъ, именно рисункомъ. Сдѣлана прорись всюду весьма опытной рукой, знающей силу и значеніе удара акцента въ видѣ точекъ-нажимовъ. Рисунокъ одеждъ, особенно бѣлыхъ, съ большимъ стилистическимъ чутьемъ развернутыхъ въ складки, говоритъ о большомъ индивидуальномъ умѣньи художника передавать природу ткани. Въ данномъ случаѣ вспоминаются лучшіе рисовальщики кватроченто Италіи. Вся икона—точно развернутый свитокъ. Совершенно отсутствуютъ пробѣла и оживки. Не видно стремленія пространственно углубить картину. Лишь розово-желтое, точно чешская яшма, зданіе съ черной крышей своеобразной конструкціи выходитъ изъ ровной плоскости, тѣмъ усиливая ея общій эффектъ (ст. 74). Икона удивительно мягкая, интимная, какая-то неуловимая по загадочному интригующему письму и выраженію ликовъ, движеніямъ, жестамъ, изломамъ плащей и хитоновъ. Образъ точно печатанъ особыми интенсивными, но покойными красками: золотисто-желтыми (преобладающій цвѣтъ), киноварными, бѣлыми, глубокими черными разныхъ оттѣнковъ: коричневатаго, зеленоватаго и синяго.

Природа золота, красныхъ, желтыхъ, черныхъ и бѣлыхъ

красокъ, на которыхъ мастеръ какъ бы рызыгралъ всю икону, удивительно напоминаетъ древне-китайскихъ художниковъ, достигающихъ аналогичными средствами тѣхъ же эффектовъ. Въ нѣкоторыхъ клеймахъ этотъ нѣсколько графичный пріемъ особенно удачно использованъ. Ободокъ, окаймляющій центральное изображеніе, такъ искусенъ въ своемъ четкомъ орнаментѣ, наведенномъ по киноварному полю, такъ любовно отчеканенъ, что невольно вызываетъ въ памяти лучшихъ персидскихъ хитрецовъ по орнаменту (ст. 74).

Изъ другихъ, по-моему, псковскихъ иконъ менѣе индивидуальныхъ, но живописно болѣе характерныхъ для псковскаго искусства, надо отмѣтить: очень колоритное изъ праздничнаго чина „Успеніе“ Пресвятой Богородицы, гдѣ ангелъ отсѣкаетъ ярко-киноварнымъ мечомъ руку Амѳонію, гдѣ темно-лазурныя, индигово-зеленыя, багряныя, киноварныя краски взяты сильно ньюансированной гаммой; большую, тоже очень красочную мѣстную икону св. Троицы съ торжественно и широко поставленными крыльями ангеловъ, съ прислуживающими Авраамомъ и Саррой и сценой закланія тельца и, наконецъ, тоже изъ пояса праздниковъ: „Христосъ во храмѣ среди книжниковъ и фарисеевъ“. Во всѣхъ изображеніяхъ палаты весьма разработаны, съ новыми формами не византійскаго происхожденія. Киноварныя черепичатыя крыши совсѣмъ совпадаютъ.

Подобныя иконы съ аналогично рѣшеннымъ стафажемъ мнѣ приходилось встрѣчать во многихъ псковскихъ церквахъ. Сильная эмоціональность образа, переходящая часто въ экзальтацію, декоративность пробѣлки одеждъ, горокъ, волосъ, любовь къ лазурнымъ краскамъ, сочетающимся съ киноварными—вотъ черты общія перечисленнымъ иконамъ, позволяющія смѣло ихъ отнести къ псковскому искусству конца XV и начала XVI в.

* *

Конкретно совсѣмъ неизвѣстное письмо устюжанъ, о которомъ еще въ 1904 г. писалъ Н. П. Лихачевъ: „мы ничего не знаемъ“ остается и въ наше время въ томъ же положеніи. Въ собраніи А. В. есть двѣ иконы, написанныя по многимъ соображеніямъ устюжскими художниками: „Рождество Христово“ съ бытіемъ и „Василій Великій“ въ житіи, иконы весьма близкія другъ къ другу и несомнѣнно древнія, во всякомъ случаѣ, не моложе ранняго XVI в. Переводъ „Рождества“ очень рѣдко встрѣчающійся. (Его можно видѣть въ ана-

Рождество Христово. Деталь. Великій Устюгъ. XVI в.
Собр. А. В. Морозова.

логичной иконѣ въ ц. Успенія у Покровскихъ воротъ). Письмо любопытныхъ памятниковъ широкое, колоритное, близкое къ Новгороду, хотя и съ большими провинціальными отклоненіями. Пропадаетъ ритмъ композиціи и строгость постройки. Мѣшковатыя, неловкія фигуры имѣютъ круглые лики, большія головы и руки. Вохреніе съ сильными зеленоватыми тѣнями, яркой оживкой и почти совсѣмъ безъ движекъ. Краски свѣтлыя, съ обиліемъ киноварныхъ, землисто-чернелевыхъ и индигово-синихъ. Многіе костюмы, особенно въ „Рождествѣ", отмѣчены національно русскимъ характеромъ и украшены народнымъ орнаментомъ. Въ этомъ отношеніи замѣчательно клеймо въ томъ же „Рождествѣ", гдѣ на ясно-охряномъ фонѣ изображенъ Царь Иродъ въ костюмѣ посадскаго изъ синей и

красной набойки. Римскій легіонеръ совсѣмъ русскій воинъ новгородской республики (ст. 195).

Къ той же устюжской школѣ, и, вѣроятно, ко второй половинѣ XVI в. относится довольно крупная икона Симеона Столпника. Очень живописная, хотя и погашенныхъ корпусныхъ красокъ, она служитъ замѣчательнымъ примѣромъ того, что не наличность непремѣнно *яркихъ красокъ* является доказательствомъ живописи. Весьма интересна нижняя часть иконы—пейзажъ. Влѣво—съ черной дверью простое строеньице, рядомъ темное дерево о двухъ кронахъ, надъ нимъ виситъ желтый глиняный кувшинъ, вправо монахъ варитъ на кострѣ себѣ ужинъ, помѣшивая большой черной ложкой картофель въ кастрюлѣ. За красной горкой въ глубинѣ низкое дерево. Зеленовато-бурый санкирный фонъ придаетъ всей иконѣ, какъ бы религіозной картинѣ, „пустынническій" уютъ и строгость подвижника. Второстепеннаго качества большая, несомнѣнно, устюжская икона, идущая изъ Устюга и изображающая устюжскихъ святыхъ: Прокопія и Іоанна Преподобнаго, интересна какъ путеводитель. Характеръ сине-зеленаго хитона и землисто-багрянаго гиматія Прокопія, сочетаніе красокъ, отчасти даже вохреніе съ глубокими зеленоватыми тѣнями совсѣмъ совпадаютъ съ таковыми въ предыдущихъ иконахъ.

Повидимому, къ письму устюжанъ надо отнести сильно написанную доску въ собраніи И. С. Остроухова, обыкновенно относимую къ новгородскому искусству: „Успеніе" Пресвятыя Богородицы съ празеленевымъ свѣтомъ имѣетъ много общихъ чертъ съ отмѣченными выше иконами. (См. воспроизв: Истор. живоп., изд. І. Кнебель-Грабарь т. І, ст. 97). Во всякомъ случаѣ, ее никакъ нельзя отнести къ Новгороду. Устюжское письмо нач. XVI в.—самое вѣрное опредѣленіе ея какъ и другихъ, нѣсколько разныхъ по времени иконъ въ томъ же собраніи: таковы „Симеонъ Богопріимецъ" очень тонкой работы, (обыкновенно относимый къ новгородскому искусству) и „Свв. Угодники Соловецкіе"—обѣ доски съ санкирнымъ фономъ. Характеръ горокъ, трактовка лика и вохреніе послѣднихъ иконъ очень напоминаютъ „Симеона Столпника" въ собраніи А. В. Морозова.

Если эти иконы, дѣйствительно, устюжскаго происхожденія—отрицать очень трудно—то выясняется, что понятіе устюжской школы невѣрно смѣшиваютъ съ понятіемъ школы строганов-

ской. Ихъ стили, несмотря на родственность происхожденія и возможное взаимодѣйствіе, разнятся въ самыхъ основахъ.

* *

Узкая высокая доска Архангела Михаила изъ деисуснаго чина, написанная въ монументальномъ стилѣ, является любопытнымъ памятникомъ древне-московской школы. Начала XV в.—она вся еще фресковая по формамъ и краскамъ лика, драпировокъ-одеждъ, разрѣшенныхъ прямыми, какъ бы гранеными складками. Индигово-синій хитонъ и свѣтлый багряно-розовый плащъ съ бѣловато-желтой исподью взяты сильнымъ интереснымъ сочетаніемъ. Доска написана въ духѣ вліянія знаменитаго Рублева, которому ее и хотятъ приписать. Икона Архангела Михаила одномѣрна и схожа письмомъ съ „Предтечей" въ собраніи И. С. Остроухова и, видно, раньше находилась въ одномъ и томъ же деисусномъ поясѣ. Обѣ доски интересны въ томъ отношеніи, что проливаютъ свѣтъ на темную и загадочную древне-московскую школу во главѣ съ Андреемъ Рублевымъ, тоже не менѣе загадочнымъ и легендарнымъ.

Въ собраніи А. В. есть нѣсколько типичныхъ образцовъ старо-московской школы. Одинъ изъ нихъ „Страшный Судъ" былъ уже раньше отмѣченъ. Громадная икона „О Тебѣ радуется" съ темными красками, чередующимися съ яркими ало-киноварными, бѣлыми и зелеными разныхъ оттѣнковъ, съ темными райскими деревьями, декоративно использованными, съ компактной массой „человѣческаго рода", типично московскими ликами (вохреными землистой охрою)—по всѣмъ признакамъ характерный памятникъ московской школы второй половины XVI в. Впрочемъ, въ вохреніи есть черты, сближающія икону съ устюжскими письмами.

Монументальныя доски „Страшный Судъ" и „О Тебѣ радуется" могутъ служить вмѣстѣ съ описанными выше иконостасами предѣловъ московскаго Благовѣщенскаго собора и новгородской Софіи, а также деисусомъ въ Третьяковской галлереѣ показательными образцами *живописнаго* теченія старомосковской школы. Это теченіе, исходившее изъ новгородскихъ и псковскихъ традицій, было, повидимому, сильнымъ и почти параллельнымъ съ другимъ, менѣе интереснымъ направленіемъ, по происхожденію родственнымъ строгановской школѣ. Для него очень характерна крупныхъ размѣровъ „Св.

Троица“ со створками Архангела Михаила и Дмитрія Солунскаго, отлично промытая и хорошо сохранившаяся. Триптихъ важенъ въ томъ отношеніи, что имѣетъ лѣтописную дату. Внизу на средней доскѣ сложной вязью написано: „Лѣта 7152 (1644 г.) сентября 21 дня написана бысть сія икона при державномъ Государѣ и Великомъ князѣ Алексѣѣ Михайловичѣ Всея Великія и Малыя Руси (ст. 103, 105 и 110).

Очевидно, складень писали два мастера, а можетъ вѣрнѣе, она составлена въ древности изъ разныхъ произведеній. Центральная икона (углубленная боковинками) писана однимъ художникомъ, створки—другимъ (ст. 105 и 110). Вохреніе у перваго мастера красное, у второго желтое, въ разливъ, сухое, съ маленькими сдержанными движками и оживками, чеканка гравировальнымъ золотомъ, раздѣлка одеждъ свѣтами и бликами—все разное, но близкое по общему духу эпохи и времени. Трактовка мамрійскаго дуба (глухого зеленаго цвѣта) съ пышной, декоративно изукрашенной свѣтлыми крапинами кроной, разводка палатъ, бѣлесые, пестрые блики на горкахъ, чернильность нѣкоторыхъ зеленыхъ одеждъ, одутловатость нѣсколько рыхлыхъ по структурѣ ликовъ, сгущеніе композиціи и литературныхъ элементовъ — все это очень характерно для старо-московской школы послѣдняго періода. Сухое письмо Архангела Михаила и Дмитрія Солунскаго, миніатюрный характеръ манеры насыщать поверхность доски штриховальнымъ золотомъ и гравировкой, особый упоръ на любовную изукрашенность тонкими деталями, выраженіе ликовъ и жестовъ— черты весьма близко напоминающія пріемы строгановскихъ мастеровъ.

Описываемыя доски—очень любопытное и типичное явленіе для Москвы XVII в. вообще, гдѣ съ одной стороны работаютъ сами строгановскіе мастера, а съ другой — москвичи пишутъ подъ сильнымъ вліяніемъ тѣхъ же художниковъ Строгановыхъ. Въ цѣломъ весь триптихъ можетъ служить весьма показательнымъ памятникомъ древне-русскаго искусства, когда въ немъ совершились глубокія перемѣны, когда уже отъ византійско-новгородскихъ традицій почти не осталось и слѣда, традицій *писать* яркими богатыми красками, выдвигать архитектурную сторону религіозной концепціи, передавать эпическій образъ мощными формами, лишенными графики, сухого и печатнаго золота, гравировальной черни, разводовъ и бликовъ, нарушающихъ общее впечатлѣніе.

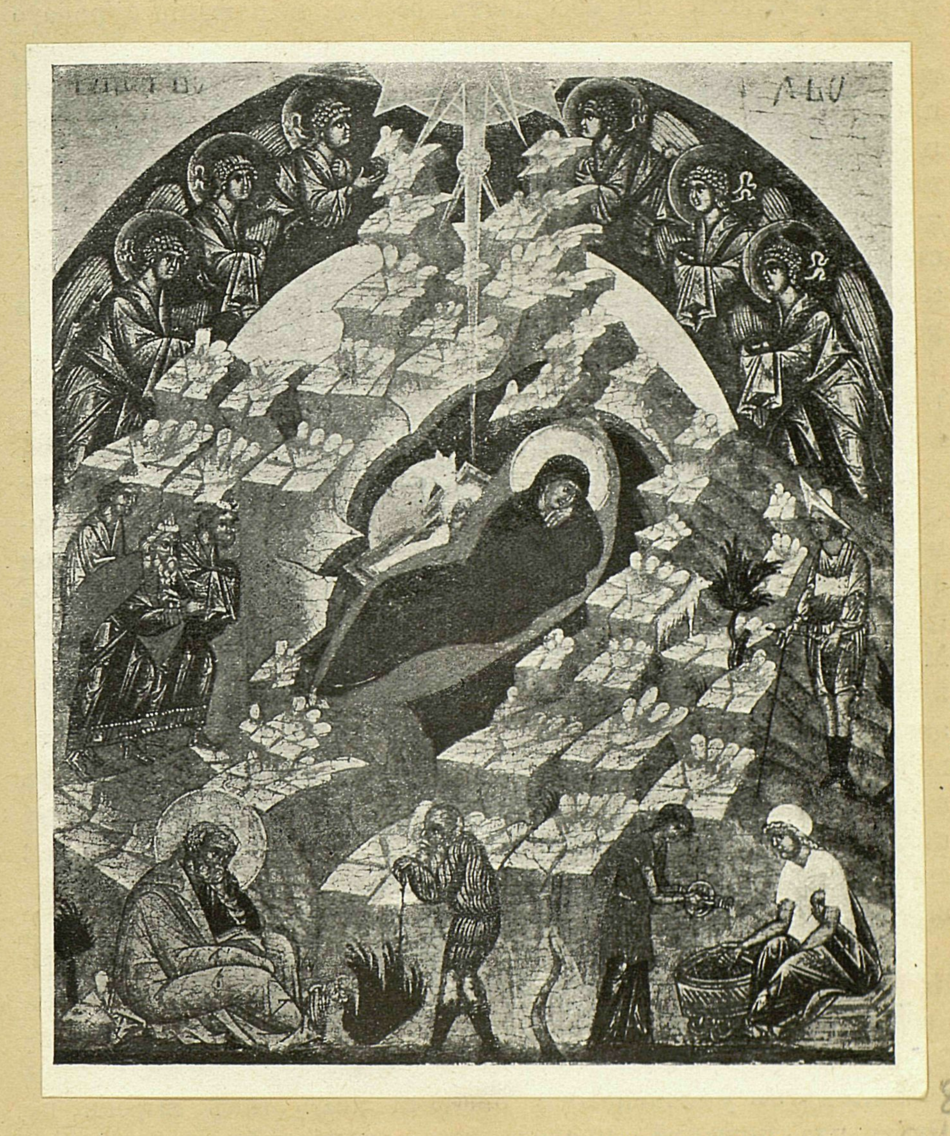
Праздничный чинъ. Одна изъ таблетокъ. Новгородъ. XV в.
Собр. А. В. Морозова.

Здѣсь описана только часть крупныхъ досокъ. Рамки очерка не позволяютъ остановиться на другихъ интересныхъ иконахъ собранія, которыя слѣдуетъ отмѣтить хотя бы простымъ перечисленіемъ: образъ Грузинской Б. М. съ прямо рѣшенными складками мафорія (ст. 144), „Флоръ и Лавръ“ съ оживленной группой пастуховъ, загоняющихъ на быстрыхъ коняхъ табунъ лошадей у синяго озера (ст. 239), „Св. Дмитрій поражающій Лія“, рѣдкія царскія двери съ фигурами Іоанна Златоуста и Василія Великаго и др. Изъ новыхъ пріобрѣтеній надо отмѣтить довольно крупныхъ размѣровъ „Умиленіе“: особой зернистой фактуры икону, сильнаго выраженія и глубины формы — ранній XV в., двѣ замѣчательныя иконы: „Срѣтеніе“ съ интересно взятыми красками и особенно „Ѳомино увѣреніе“—обѣ доски конца XV в. съ чертами ранняго XVI в. Громадная икона великом. Дмитрія со многими клеймами принадлежитъ къ рѣдкимъ образцамъ переходной эпохи строгановской школы. Икона датирована 1618 г. Къ сожалѣнію, имени художника не сохранилось. Въ композиціи клеймъ и въ характерѣ фигуръ видно сильное вліяніе Новгорода. Въ погашенномъ колоритѣ много своеобразнаго, въ письмѣ нѣтъ еще „мелочи“ и изысканной графики типичныхъ строгановцевъ.

* *

Знакомясь ближе съ собраніемъ А. В. Морозова, я постепенно узнавалъ, что миніатюрныя иконы представлены здѣсь не менѣе первоклассными образцами. Открывая шкапъ за шкапомъ, осматривая драгоцѣнныя дощечки, я поражался ширинѣ волны древне-русскаго искусства, изумлялся той рѣдкой любви къ мастерству, что отличаетъ величайшія культуры искусства. Въ группѣ миніатюрныхъ иконъ мы встрѣтимъ образцы главныхъ школъ и направленій. Они еще болѣе подкрѣпятъ наше основное сужденіе о духѣ русскаго художника.

Десять левкашенныхъ двухсторонних иконокъ ($4^3/_4$ в. × $3^5/_8$ в.)—всего двадцать изображеній могутъ служить замѣчательнымъ примѣромъ того, какъ въ малыхъ размѣрахъ художникъ можетъ достичь монументальности впечатлѣнія. Мощь и широта письма — наиболѣе характерная черта весьма сильнаго индивидуальнаго мастера. Въ главѣ, посвященной Новгороду, мнѣ уже приходилось отмѣчать аналогичныя, тоже левкашенныя таблетки въ Епархіальномъ музеѣ. Морозовскія миніатюры старше, индивидуальнѣй и сильнѣе написаны. Здѣсь крупныя массы, лишенныя какихъ-либо украшеній, художникъ строитъ



Рождество Христово. Новгородъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

просто и крѣпко. Плотныя, приземистыя фигуры онъ ставитъ либо сажаетъ съ огромной увѣренностью. Широко моделированнымъ лицамъ онъ сообщаетъ особое выраженіе суроваго величія и эпическаго спокойствія. Компактное вохреніе въ зелень имѣетъ скрытныя движки. Интенсивные по окраскѣ и плотные по структурѣ цвѣта: золотисто-янтарные (преобладающій тонъ) киноварно-красные, тердисьеневые, нефритово-зеленые; сильное противопоставленіе свѣтлыхъ и темныхъ силуэтовъ, увѣренная рисовка тканей одеждъ и драпировокъ, постройка фантастическими глыбами (ровно залитыхъ прозрачными красками) скалъ—все это черты очень характерныя для ранняго XV в. новгородскаго искусства.

По простотѣ и конструктивности композиціи особенно интересна таблетка съ изображеніемъ Христа среди фарисеевъ во храмѣ; послѣдній плотнымъ массивомъ выходитъ изъ базы композиціи, образуемой кольцомъ фарисеевъ, замыкающихся суровой фигурой Спасителя (ст. 172). Той же силой монументальности отмѣчено „Воскрешеніе Лазаря" со многими фигурами, взятыми компактными массами на фонѣ двухъ глыбообразныхъ скалъ, за которыми поставлена низкая стѣна. Многія лица весьма напоминаютъ по общему стилю и даже выраженію аналогичныя головы въ „Страшномъ Судѣ" той же эпохи (ст. 172, 187, 188 и 199). Въ „Воскресеніи Христовомъ", гдѣ четыре остроконечныя вершины горокъ передаютъ какъ бы полетъ исходящаго изъ ада Христа, крайняя фигура пророческаго лика совсѣмъ совпадаетъ съ крайней фигурой апостольскаго лика въ томъ же „Страшномъ Судѣ" (ср. также воспроизв. на ст. 199 и 55).

„Жены Мироносицы" по композиціи очень характерны для Новгорода. Рѣшительно поднятое крыло круглящагося ангела, оттѣненное киноварной описью, вскрываетъ въ художникѣ глубокое умѣнье и композитивное чутье. Замѣчательные образы свв. Женъ съ удлиненными овалами лицъ такъ высоки по стилю, что, пожалуй, превосходятъ схожіе образы крупнаго сьенскаго мастера Дуччо (ст. 225).

Таблетка съ изображеніемъ Б. М. „Одигитріи" нѣсколько старше отмѣченной выше аналогичной громадной доски (ст. 183). Миніатюрность размѣровъ однако не помѣшала художнику влить въ икону монументальность постройки и необычайно выразительную силу пластики (ст. 36).

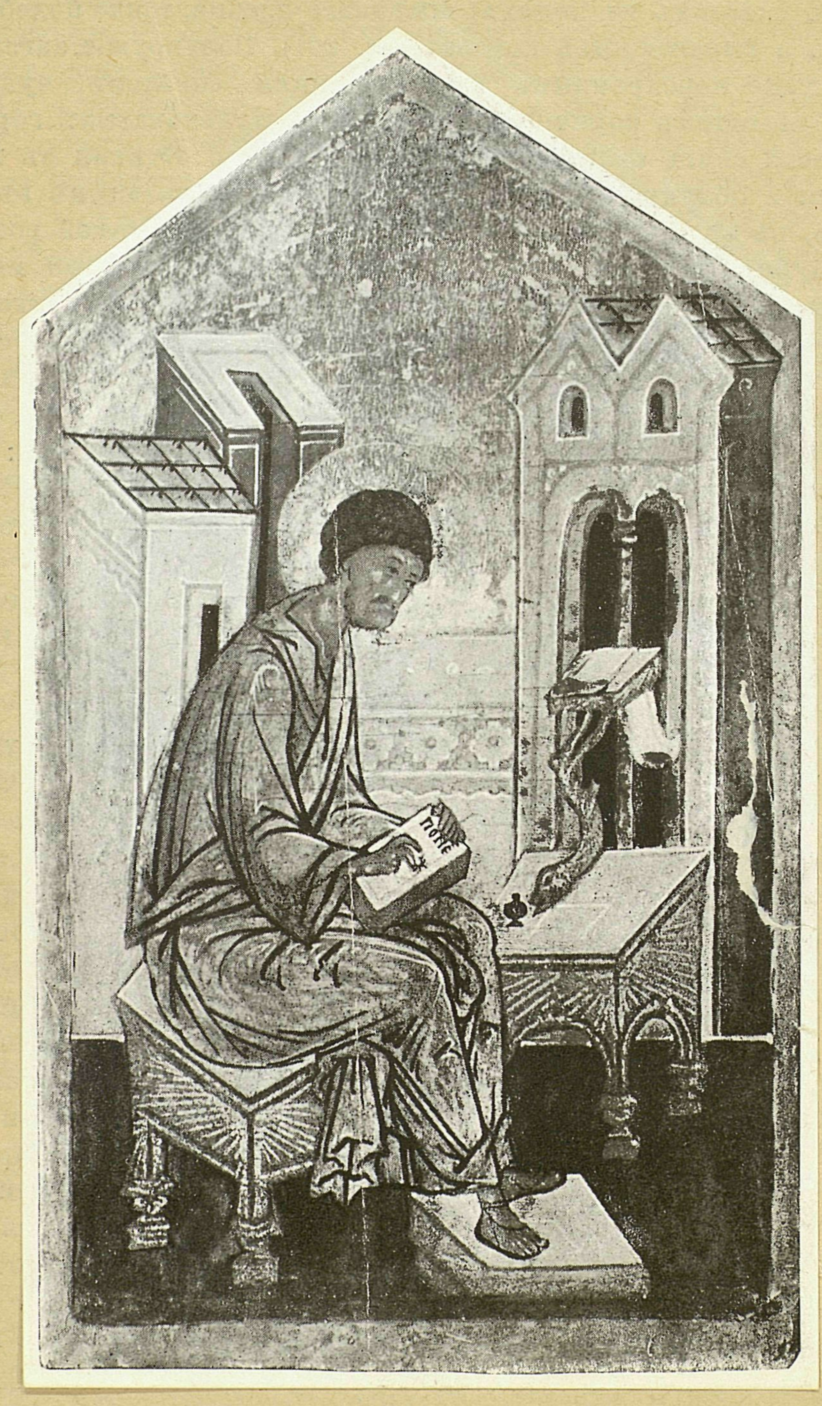
Къ той же эпохѣ XV в. надо отнести „Рождество" (съ басмен-

нымъ окладомъ на поляхъ) отмѣннаго письма, тонко подобранныхъ и выраженныхъ красокъ (ст. 201). Полукружіе ангеловъ написано монохромнымъ индигово-синимъ цвѣтомъ, чудесно дополняющимъ коричнево бурый тонъ ступеньчатыхъ горокъ. Палевой свѣтъ сильно чеканитъ ихъ формы, оттѣняя въ тоже время и полукружіе. Молодой свирѣльщикъ съ рогомъ въ рукахъ, въ сѣрой треугольникомъ шляпѣ, въ короткой розово-пурпурной туникѣ—точно сошелъ съ эллинистической миніатюры. Дѣйствительно, въ иконѣ есть черты византійскаго мастерства, что, впрочемъ, не мѣшаетъ ее отнести къ искусству новгородскаго художника. „Положеніе во гробъ“ интересно въ томъ отношеніи, что имѣетъ лѣтописную дату, замѣтимъ, рѣдкость въ иконописаніи. Внизу по краю доски значится: „Въ лѣто 1457 написана бысть икона сія повелѣніемъ раба Божія діакона Кузьмѣ, а писалъ Яковъ Іель“. Но мастеръ онъ не столичный и не первоклассный (ст. 210) *).

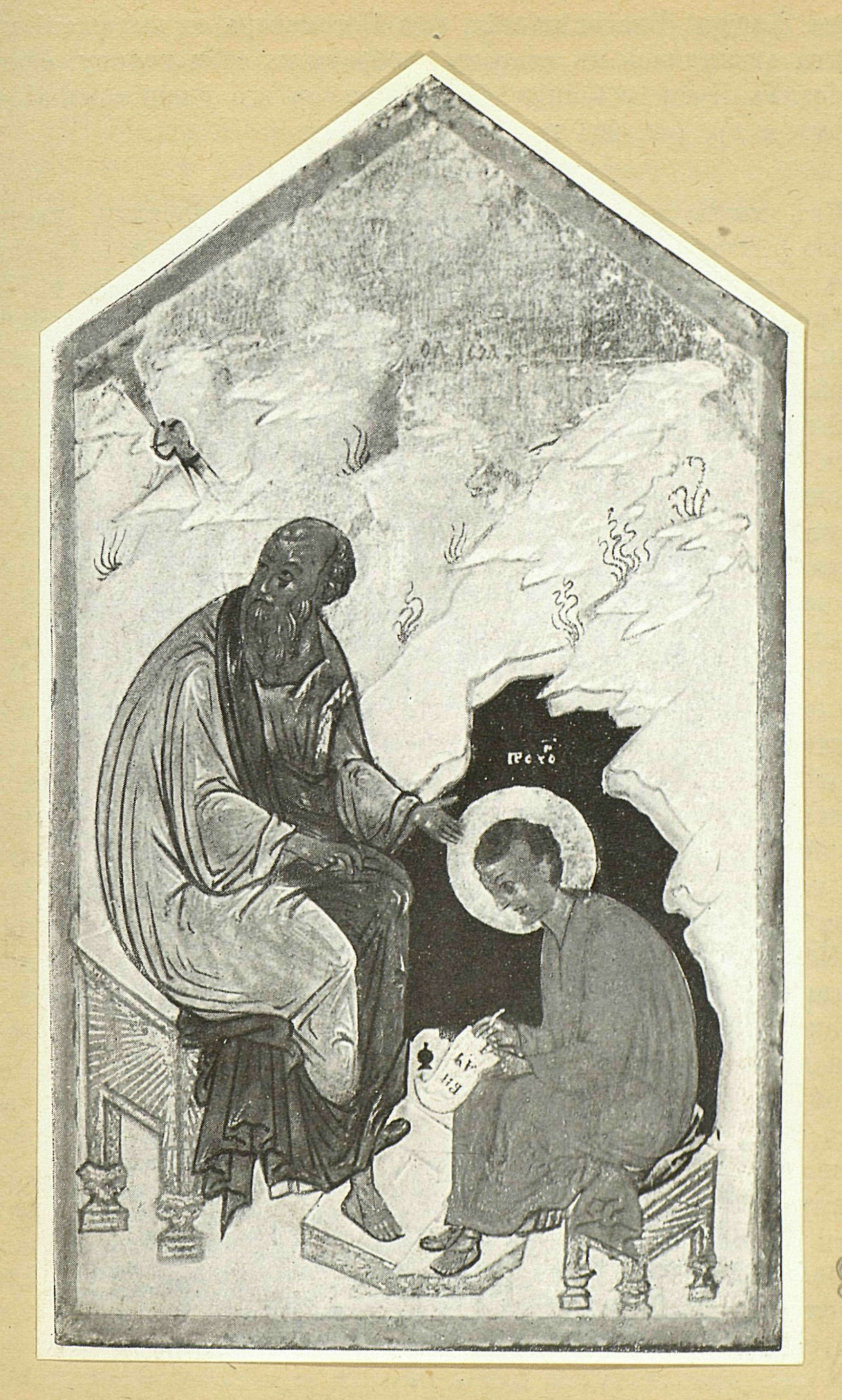
Къ концу XV в. или, можетъ, къ раннему XVI в. надо отнести фрагментарное клеймо житія св. Екатерины, очень колоритное и тонко написанное въ духѣ новгородской школы II половины XV вѣка.

Въ числѣ иконъ, которыя могутъ быть характерны для начальной эпохи XVI в., слѣдуетъ отмѣтить:—врѣзокъ „Распятіе“, „Св. Никита, избивающій бѣса“ и особенно царскія двери—десять липовыхъ, отесанныхъ топоромъ дощечекъ, написанныхъ первоклассной рукой новгородскаго мастера. Послѣдній, связанный вообще съ эпохой XVI в., не теряетъ своихъ основныхъ отличительныхъ качествъ. Всѣ царскія двери производятъ весьма завершенное впечатлѣніе. Вверху простой композиціи Троица, ниже Благовѣщеніе, подъ нимъ двѣ круглыя дощечки таинства Евхаристіи и въ самомъ низу четыре евангелиста ($4\frac{1}{2}$ в.$\times 2\frac{1}{4}$ в.). Интересно отмѣтить и здѣсь, что миніатюрность размѣровъ не мѣшаетъ художнику писать широкой манерой и не терять общей колористической цѣльности (ср. ст. 102). Прозрачно положенныя, легкія, свѣтлыя и ясныя краски имѣютъ много оттѣнковъ; разнообразныхъ колеровъ опись, „сѣдинка“, пробѣлка горокъ, одеждъ обильны и гибки. Движенія стройныхъ фигуръ изысканно выражены. Особенно инте-

*) Кромѣ трехъ отмѣченныхъ датированныхъ памятниковъ въ собраніи находится еще большой образъ св. Николы съ лѣтописью: „Лѣта 7034 (1526 г.) написанъ бысть образъ...“



Миніатюрныя царскія двери. Деталь. Новгородъ. Ранній XVI в.
Собр. А. В. Моровова.



Миніатюрныя царскія двери. Деталь. Новгородъ. Ранній XVI в.
Собр. А. В. Морозова.

ресны фигуры Благовѣщенія, гдѣ Богоматерь съ выраженіемъ испуга откинулась въ сторону, вобравъ въ себя голову, евангелистовъ Луки и Іоанна Богослова съ его ученикомъ Прохоромъ и др. (ст. 204 и 205).

* *

Изъ миніатюрныхъ, по-моему мнѣнію, псковскихъ иконъ можно указать на походную церковь, состоящую изъ 13 тонкихъ дощечекъ, гдѣ на бѣломъ, нѣкогда позолоченномъ свѣту изображены въ три яруса „стоячіе" пророки, деисусъ и между ними миніатюры праздниковъ. По новому задуманныя характерныя движенія тонкихъ пророковъ (ст. 83), мягкость выраженія высокихъ фигуръ деисуса, нарядность тонкихъ цвѣтныхъ пробѣловъ на декоративно понятыхъ горкахъ, палатахъ, хитонахъ и гиматіяхъ, особый характеръ склоненія и ритмъ силуэтовъ—черты очень типичныя для псковскаго художника ранняго XVI в. Выше, въ главѣ о Псковѣ были описаны иконы псковскихъ церквей съ аналогичными признаками. Въ поясѣ праздниковъ особенно тонко и живописно сдѣланы „Воскрешеніе Лазаря", „Распятіе", „Входъ въ Іерусалимъ" и др. (ст. 78). Въ послѣднемъ клеймѣ круглыя формы людей, горокъ (съ ихъ завитками пробѣловъ) и пушистаго дерева, нѣжность наклона головы и изгиба фигуры какъ нельзя лучше поясняютъ нашу аналогію между сьенцами и псковскими художниками, подкрѣпляютъ наше сужденіе о ихъ индивидуальной и отличной отъ новгородцевъ физіономіи. Любопытно, что псковское „Знаменіе" Пресвятыя Богородицы, несмотря на общую, близкую къ Новгороду композицію, имѣетъ свои отличительныя черты въ типѣ, выраженіи, въ самомъ духѣ фигуръ Богоматери и Спасителя. „Знаменіе" въ пророческомъ чинѣ описанной походной церкви, на запрестольной иконѣ и въ маленькомъ поясномъ чинѣ пророковъ—всюду одинъ и тотъ же родственный духъ и характеръ. Послѣдній пророческій чинъ, написанный на зеленовато-лазоревомъ фонѣ (на небольшой продолговатой доскѣ), интенсивнѣйшихъ красокъ, цвѣтныхъ пробѣловъ и мягкости лицъ и фигуръ, какъ ни близокъ съ перваго взгляда къ большимъ новгородскимъ доскамъ пророковъ,—произведеніе слишкомъ опредѣленное для псковскаго мастера XV в. (стр. 173 и 209).

* *

Переходя къ древне-московской школѣ, должно отмѣтить небольшого размѣра ($5^5/_{16}$ в.$\times 4^1/_8$ в.) „Умиленіе" на блѣдно-

бирюзовомъ свѣту. Въ половинѣ прошлаго столѣтія эту икону собиратели приписывали кисти Рублева. Ровинскій въ своемъ „Обозрѣніи иконописанія въ Россіи“ (ст. 41) упоминаетъ о ней при перечисленіи иконъ, относимыхъ къ имени Рублева. Дѣйствительно, это рѣдкое „Умиленіе“ принадлежитъ, очевидно, древне-московскому мастеру XV в.—Рублеву или нѣтъ—неизвѣстно. Очеркъ мягкаго силуэта выслѣженъ съ глубокимъ спокойствіемъ и артистическимъ любованіемъ формъ. Структура тѣла и рукъ, конструкція складокъ одеждъ очень плотны и крѣпки (ст. 87).

При обзорѣ крупныхъ иконъ старо-московской школы было отмѣчено, что въ ней, какъ мнѣ думается, существовали почти одновременно два направленія: живописное и не живописное подъ строгановцевъ. Къ первому изъ числа миніатюрныхъ иконъ надо отнести написанный на одной продолговатой доскѣ: деисусъ съ бирюзовыми одеждами на нѣкоторыхъ фигурахъ, и съ лазурнымъ фономъ „Софію Премудрость“ на трехъ врѣзкахъ. Здѣсь фигуры апостоловъ и архангеловъ, какъ и въ деисусѣ весьма схоже написаны и трактованы съ аналогичными фигурами „Страшнаго Суда“ (ст. 96). Небольшая доска евангелиста Луки-иконописца вся въ бѣлыхъ разводахъ (на затѣйливыхъ палатахъ) также можетъ служить образцомъ, какъ и „Воскресеніе“ сложнаго перевода, гдѣ москвичъ еще *пишетъ*, гдѣ онъ далекъ отъ сухой графической трактовки строгановцевъ.

* *

Нашъ очеркъ перешелъ бы всякія границы и рамки, если бы я началъ описывать всѣ частныя собранія иконъ.

О нѣкоторыхъ иконахъ интереснаго собранія С. П. Рябушинскаго, въ наше время впервые примѣнившаго расчистку иконъ, говорилось не разъ на страницахъ очерка. Слѣдуетъ отмѣтить собранія: В. Н. и Б. И. Ханенко, В. М. Васнецова, Г. К. Рахманова, Е. Е. Егорова, В. П. Гурьянова, совсѣмъ молодыя собранія князя С. А. Щербатова, А. А. Карзинкина и др.

* *

Трудно удержаться, чтобы не высказать здѣсь мысли, которая, казалось, должна стать самой завѣтной и близкой друзьямъ настоящаго русскаго искусства. Эта мысль столь грандіозна и заманчива по конечнымъ результатамъ, что они должны потратить всѣ свои силы и средства на ея осуществленіе. Идея совсѣмъ не утопична, какъ это можетъ пока-

заться съ перваго взгляда. Москва должна выстроить въ центрѣ города соотвѣтсвенное зданіе, гдѣ бы размѣстили свои собранія: И. С. Остроуховъ, А. В. Морозовъ, С. П. Рябушинскій, В. М. Васнецовъ, Б. И. и В. Н. Ханенко, Г. К. Рахмановъ, Е. Е. Егоровъ и остальные собиратели. Созданное такимъ образомъ собраніе древне-русской иконописи, единственнаго и своеобразнаго въ мірѣ искусства, явилось бы самымъ крупнымъ дѣломъ за послѣднее столѣтіе не только въ Россіи, но и въ цѣлой Европѣ. Не такимъ ли путемъ создалось лучшее собраніе европейской живописи—Лувръ? *Москва должна это сдѣлать...* Пока живы владѣльцы собраній — дѣло объединенія замѣчательныхъ, исключительныхъ памятниковъ искусства въ *одно цѣлое* вполнѣ осуществимо. Если мечтаютъ о подлинномъ возрожденіи русскаго искусства, то прежде надо заложить фундаментъ его. А такимъ мощнымъ фундаментомъ, безспорно, является древне-русская живопись. Дайте возможность воспитаться молодымъ силамъ страны на образцахъ великаго искусства, корни котораго уходятъ въ глубокую древнюю почву Эллады, не разъ возрождавшую искусство народовъ.

Пророческій чинъ. Псковъ. XV в. Собр. А. В. Морозова.

XII.

По общественнымъ собраніямъ иконъ.

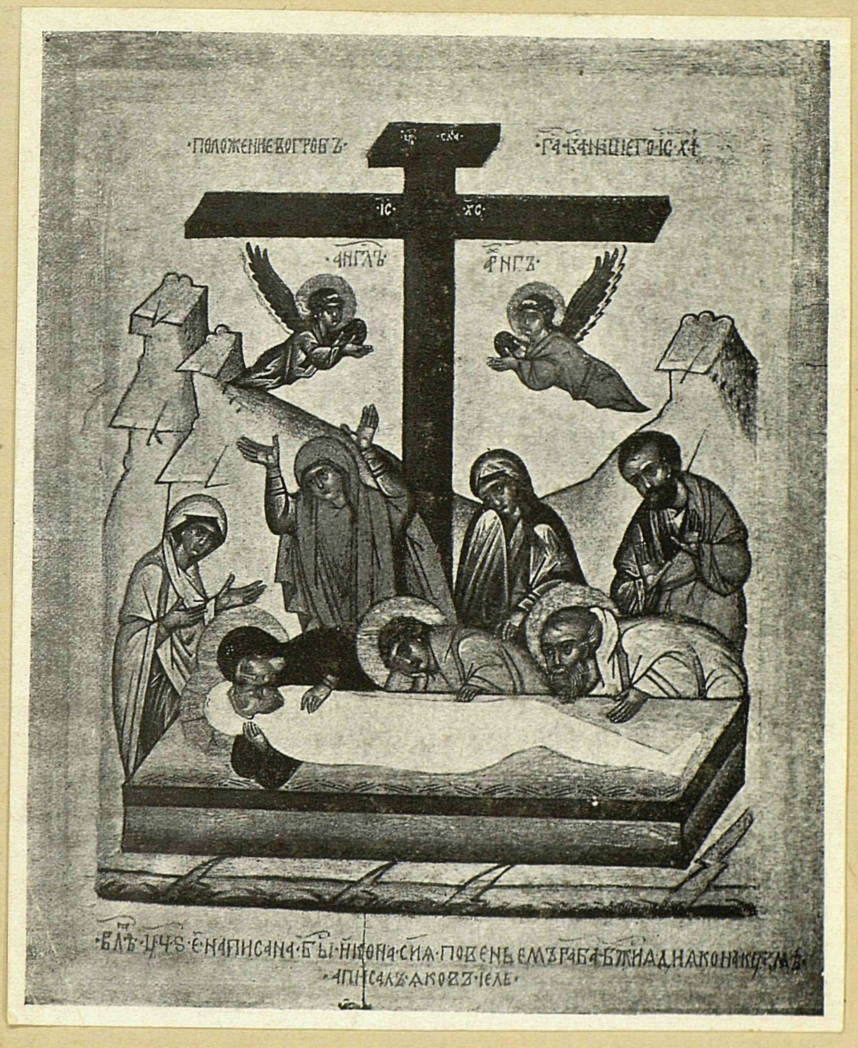
Румянцевскій музей.

Иконы Румянцевскаго музея представляютъ большой интересъ съ исторической точки зрѣнія. Въ отдѣлѣ древностей онѣ помѣщены буквально рядомъ съ орудіями палеолитической эры и пещерой человѣка ледниковаго періода. Такъ у насъ всюду понимались иконы до недавняго времени: „древность"; запыленныя, полуобвалившіяся, черныя—онѣ хоть и XVII—XIX вв. (большинство)—имѣютъ видъ произведеній какихъ-нибудь доисторическихъ гольдовъ или бушменовъ. Къ такому виду иконъ и ихъ консерваціи дѣйствительно подходитъ пресловутое выраженіе Буслаева: „косненіе Руси", только Руси не „доисторической", а почти современной; въ этомъ какъ нельзя лучше отразилось все пониманіе иконографовъ-археологовъ какъ нашей иконописи, такъ и храненія ея памятниковъ. Вѣдь всего нѣсколько лѣтъ назадъ ту же картину „древностей" являлъ иконный отдѣлъ музея Александра III въ Петроградѣ, гдѣ иконы XV в. (весьма немногія) стояли рядомъ съ иконами XVII—XIX вв. (громадное большинство).

Собраніе Румянцевскаго музея, пожалуй, одно изъ первыхъ собраній въ Россіи. Чудно̀ сказать: только въ 70 гг. Г. Д. Филимоновъ первый обратилъ вниманіе на иконы какъ на предметъ собиранія и снялъ около ста иконъ для музея съ коло-

кольни Ивана Великаго. Нѣсколько позже въ музей перешли нѣкоторыя иконы Синодальнаго архива, а также поступили собранія Савостьянова, князя П. П. Вяземскаго и самого Филимонова послѣ его смерти (1901 г.). Качество музейныхъ иконъ совсѣмъ не высоко; впрочемъ, въ настоящее время его трудно опредѣлить: съ одной стороны, онѣ сильно записаны, а главное, ихъ невозможно хорошо разсмотрѣть: большинство лежитъ плашмя на верхнихъ полкахъ застекленныхъ шкафовъ, либо высоко виситъ въ проходѣ надъ лѣстницей. Въ группѣ образковъ „Умиленіе", Пресв. Богородицы есть какъ будто интересныя иконы (группа, къ сожалѣнію, наглухо закрыта перевязаннымъ шнуркомъ).

Только въ 1913—14 гг., по иниціативѣ П. П. Муратова, нѣсколько иконъ было перенесено изъ отдѣла древностей въ отдѣленіе изящныхъ искусствъ. Съ весны 1916 г. иконы появились въ расчищенномъ видѣ пока за недостаткомъ мѣста во временномъ помѣщеніи; всего четыре витрины: двѣ съ греческими, двѣ съ русскими иконами. Среди послѣднихъ интересны „Ѳомино невѣріе", къ сожалѣнію, утратившее вслѣдствіе чистки полноту живописной поверхности, и маленькій образокъ (въ басмѣ) великом. Георгія ранняго XVI в. Изящно сконструированная тонкая фигура св. Воина съ откинутымъ алымъ плащемъ, въ желтыхъ доспѣхахъ, въ зеленыхъ ногавицахъ и длинной вишнево-пурпуровой сорочкѣ (съ зеленовато-бѣлой пробѣлкой) точно сошла съ иконы деисуснаго чина какой-нибудь церкви во Псковѣ. Нѣсколько экзальтированный наклонъ тонко моделированной головы Побѣдоносца такъ характеризуетъ чувствительныхъ псковскихъ художниковъ! Для нихъ не менѣе типичны также линейная цвѣтная пробѣлка одеждъ, излюбленное сочетаніе зеленыхъ, лазоревыхъ и алыхъ красокъ и новое пониманіе пейзажа. Оливковаго цвѣта горки пройдены нарядно-декоративными бликами, лазоревая вода, какъ и ярко-зеленыя листья травъ и деревьевъ, выростающихъ изъ разсѣлинъ ступеньчатыхъ скалъ, не стилизовано поняты; упругій хвостъ бѣлаго породистаго коня туго завязанъ и игриво распущенъ въ концѣ; чернелево-красная нарядная упряжь съ кисточкой на шеѣ коня придаетъ иконѣ особый оттѣнокъ.



Положеніе во гробъ. Новгородъ. (Провинція). 1457 г. Собр. А. В. Морозова.

Третьяковская галлерея.

П. М. Третьяковъ началъ собирать иконы въ началѣ 90 гг. Къ его собранію, описанному Н. П. Лихачевымъ (1905 г.), до сихъ поръ не прибавлено ни одной доски. Покойный собиратель передвижниковъ отразилъ свои вкусы и симпатіи въ своемъ собирательствѣ иконописи.

Окидывая общимъ взоромъ неуклюжіе „кіоты“ „русскаго пѣтушинаго стиля“, мы въ нихъ не видимъ почти ни одной

настоящей новгородской иконы раннихъ эпохъ; главную основу собранія составляютъ миніатюрныя „превосходнаго рисунка“, по выраженію Лихачева, насыщенныя „мелочью“ строгановскія иконы XVII в. Ихъ Третьяковъ (не онъ одинъ только) необычайно цѣнилъ, платя крупныя тысячи. Такъ, за посредственную иконку № 35 „Воскресеніе Христово“ онъ заплатилъ И. Л. Силину 9000 р., ему же за складень № 45—8000 р. Отсюда ясно, что не всякая икона была у насъ въ небреженіи. Не цѣнили, главнымъ образомъ, новгородскихъ художниковъ. Приведенныя выше слова Д. А. Ровинскаго: „Собиратели иконъ, въ особенности московскіе, не уважаютъ новгородскихъ писемъ“ можно смѣло отнести и къ П. М. Третьякову. И въ томъ, что его собраніе преимущественно состоитъ изъ строгановскихъ и московскихъ иконъ семнадцатаго вѣка, важнѣйшее содержаніе которыхъ—„разсказъ“, „сложность“ „правильность рисунка“, „мелкая выписанность“, „необыкновенная отдѣлка“ и пр., есть глубокое объясненіе того, почему новгородская икона — антиподъ строгановской—не попала въ собраніе покойнаго Третьякова, и не извѣстно, когда туда попадетъ. Борьба у насъ за новые живописные идеалы была и есть въ то же время борьбой за открытіе новыхъ горизонтовъ въ оцѣнкѣ древне-русской живописи. Отъ строгановской иконы XVII в. современный собиратель перешелъ къ новгородской XIV—XV вв. и даже имѣетъ надежду пріоткрыть болѣе раннія важныя эпохи.

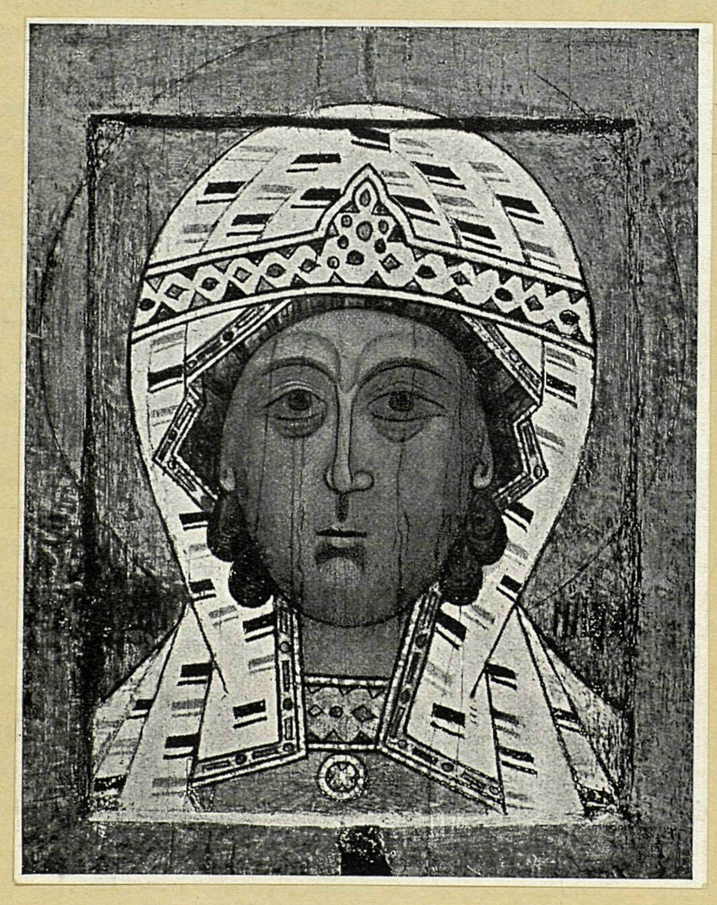
Было бы глубокимъ заблужденіемъ судить о древне-русской живописи по собранію П. М. Третьякова. Главные лучшіе моменты ея совсѣмъ не представлены здѣсь или представлены одинокими или нехарактерными образцами. Болѣе поздніе періоды—XVI в.—отмѣчены немногими сомнительными памятниками. Семнадцатый вѣкъ строгановскихъ и московскихъ писемъ, самая поздняя и наименѣе интересная эпоха древне-русскаго искусства наиболѣе полно представлена...

Переходя къ конкретному обозрѣнію собранія, укажемъ на тѣ одинокіе памятники, которые, съ нашей стороны, кажутся наиболѣе интересными и характерными для нѣкоторыхъ періодовъ иконописи. Маленькая дощечка № 3 съ изображеніемъ Покрова Пресвятыя Богородицы до извѣстной степени можетъ ввести насъ въ ранній XV в. новгородской школы. Миніатюрное, но широко-живописное письмо, ясныя, положенныя съ чувствомъ цвѣта, сильныя краски, ритмъ компо-

зиціи—все это рѣдкія качества, которыя мы уже отмѣтили во многихъ капитальныхъ иконахъ частныхъ собраній. Походная миніатюрная церковь № 11, отнесенная Лихачевымъ къ московскимъ письмамъ (Краткое описаніе иконъ собранія П. М. Третьякова. М. 1905, ст. 9), а Муратовымъ къ новгородской школѣ (Ист. живоп. изд. І. Кнебель-Грабарь, т. I, ст. 22), по моему убѣжденію, является типичнымъ произведеніемъ псковскаго мастера XVI в. Изображенія очень близки по формамъ къ описанному выше аналогичному походному иконостасу въ собраніи А. В. Морозова. Такія же миніатюры праздниковъ, тѣ же во весь ростъ тонкія фигуры пророковъ, апостоловъ съ новшествами въ жестахъ и поворотахъ, то же коричневато-желтое вохреніе и тонкая красочная пробѣлка одеждъ (ст. 78 и 83).

Сильно написанный оплечной „деисусъ“ № 12 можетъ служить образцомъ для ранней эпохи старо-московской школы. Темное съ оливковымъ оттѣнкомъ вохреніе, празеленный свѣтъ и поля, зеленые гиматіи, большіе круглые глаза, аскетическій духъ письма и выраженія, широкая и рѣшительная штриховка хитоновъ, полное отсутствіе киноварнаго цвѣта, трактовка волосъ завитыми кудрями — черты сравнительно древнія и типичныя, видимо, для старо-московской школы (ст. 98). Ея живописное теченіе, по происхожденію связанное съ Новгородомъ и Псковомъ (возможно, что оно было умиравшимъ отголоскомъ древне-московскихъ традицій), кромѣ деисуса, ничѣмъ не отмѣчено здѣсь. Другое теченіе, гдѣ сильно отразились традиціи строгановскихъ мастеровъ, представлено многими мелкими иконами. Вышеупомянутое „Воскресеніе Христово“ № 35 насколько московская икона, настолько же и строгановская, гдѣ композиція десяти евангельскихъ сценъ превратилась въ сплошную путаницу пятнышекъ, ризъ, множества лицъ, золотыхъ завитковъ, гдѣ неживыя краски имѣютъ вохристый блеклый оттѣнокъ. „О Тебѣ радуется“— тонко отдѣланная небольшая дощечка № 52—еще болѣе характерная икона въ этомъ направленіи, настоящее и лучшее вообще произведеніе строгановскаго мастера. Полное отсутствіе живописи и чувства цвѣта, мельчайшія детали: листики тонкихъ райскихъ деревьевъ, перышки летающихъ птицъ, завитки облаковъ, восточныя традиціи и любовь къ осложненію композиціи—все это придаетъ иконѣ типичный характеръ для строгановской школы вообще (ст. 106).

Въ заключеніе умѣстно выразить удивленіе: почему Третьяковская галлерея, затрачивая крупные капиталы на пріобрѣтеніе картинъ мастеровъ, искусство которыхъ богато представлено въ галлереѣ, не пріобрѣла до сихъ поръ ни одной хорошей иконы? Не лучше ли было бы вмѣсто портрета Левицкаго (12000 р.) пріобрѣсти настоящую новгородскую икону?.. *).



Св. Параскева. Новгородъ. XV в. Музей Александра III въ П-дѣ.

Музей Александра III въ Петроградѣ.

Недавно пополненное и переустроенное петроградское собраніе иконописи, гдѣ теперь такъ свободно развѣшены отдѣльныя доски и цѣлые ансамбли иконъ византійскаго, греко-

*) Увы! Пріобрѣтенная недавно у Е. И. Силина за грамадныя деньги (15000 р.) *каноничная* икона „Избранные святые"—*не новгородская и вообще не русская,* что я утверждалъ за долго до поступленія ее въ галлерею.

итальянскаго и, главнымъ образомъ, новгородскаго искусства, воскрешаетъ блестящія страницы былой живописной культуры *).

Среди нѣсколькихъ дѣйствительно рѣдкихъ и замѣчательныхъ иконъ капитальнаго собранія мнѣ хочется отмѣтить крупную доску св. Троицы новгородской школы конца XIV в. По происхожденію мѣстная икона интересна и показательна во многихъ отношеніяхъ. Внѣшній смысловый, литературный элементъ ея приведенъ къ совсѣмъ простому „сюжету". За столомъ сидятъ три ангела, явившіеся Аврааму — молчаливые и божественно спокойные. Въ рамкахъ этого „бѣднаго разсказа" новгородскій мастеръ проявляетъ богатое искусство пониманія красокъ, ихъ комбинированія, связи и отношенія, пониманія и соотношенія массъ, занимающихъ опредѣленныя мѣста, опредѣленныя величины и формы на иконной доскѣ. Взята именно такая бѣлая скатерть, ровно покрытая плотнымъ и теплымъ цвѣтомъ старой слоновой кости—не потому, чтобы она отвѣчала вѣрности историческаго событія или требованію иконографическаго свойства. Нѣтъ, ея назначеніе—вызвать глубину и силу розово-оранжевыхъ (какой неожиданный цвѣтъ!) багряно-красныхъ, охристыхъ и блѣдно-оливковыхъ хитоновъ, гиматіевъ, переливающихъ оливково-коричневыми красками крыльевъ, оттѣнить четкость и строгость чудесно написанной на ней nature morte: красныхъ деревянныхъ ложекъ, повернутыхъ наружной выпуклой стороной, золотистыхъ чашъ и хлѣбовъ и агатово-черныхъ ножей съ красными черенками.

Маленькая, но характерная, важная деталь. Черная, какъ агатъ площадка на передней стѣнкѣ стола съ острыми ровными краями служитъ какъ бы фокусомъ для всей громадной доски: площадка сразу даетъ направленіе созерцающему глазу, приковываетъ, центруетъ его вниманіе, повышая къ тому всѣ отношенія красокъ, придавая имъ особую устойчивость и интенсивность.

Икона производитъ монументальное впечатлѣніе. Секретъ его отнюдь *не въ размѣрахъ*. Онъ таится въ томъ образѣ, который родился въ душѣ живописца, въ томъ импульсѣ,

---

*) Собраніе составлено изъ старой академической коллекціи М. П. Погодина, Н. П. Кондакова и недавно пріобрѣтенной (300 т. руб.) Н. П. Лихачева. Изъ послѣдней коллекціи выставлена только четвертая часть. Любопытно отмѣтить, что собраніе Кондакова состоитъ изъ плохихъ позднѣйшихъ иконъ XVII—XVIII вв... и даже XIX в.

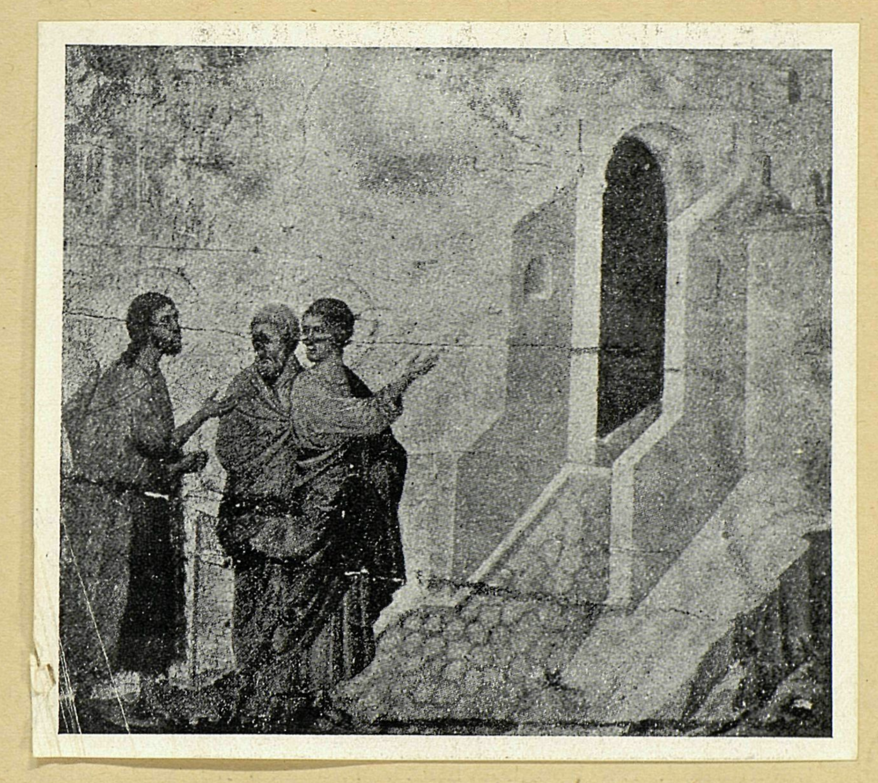
подъ дѣйствіемъ котораго работалъ художникъ, въ умѣньи, въ искусности воплотить свой образъ реально-волнующе живописными средствами. Съ перваго момента, какъ бы „удара“—икона поднимаетъ смутную, но сильную волну впечатлѣнія. Она ширится, растетъ, повышаясь и втягиваясь въ кругъ развитія живописнаго дѣйствія. Ясная композиція, гдѣ нѣтъ узоровъ, кропотливости самодовлѣющихъ деталей, изысканной мелочи, гдѣ спорятъ крупныя формы, цѣльные, энергичные цвѣта, западаетъ въ наше чувствилище глубокимъ волнующимъ образомъ.

Импозантны фигуры трехъ ангеловъ: ихъ лица не имѣютъ опредѣленныхъ національныхъ чертъ, зато надѣлены выразительностью и величіемъ типа. Они, какъ видѣніе. Они могли бы родиться въ любомъ мѣстѣ Европы. (Вспомнить аналогичныя произведенія разныхъ народовъ въ византійскомъ стилѣ). Но суровое выраженіе всей иконы, сила письма, чувство и образъ, съ какимъ писалъ мастеръ икону, могли родиться только въ новгородскую славную эпоху русскаго искусства... Въ ней нѣтъ грубыхъ бытовыхъ элементовъ. Цѣли художника были не въ точномъ воспроизведеніи историко-этнографической обстановки. Вѣчное, возвышенное, идеальное здѣсь перешло за счетъ внѣшняго, узкаго и временнаго. Національизмъ здѣсь, какъ и вообще въ лучшихъ созданіяхъ новгородскихъ художниковъ принялъ высшую форму. Глубокія свойства русской одаренности, русской „души“ отлиты въ формы широкаго значенія и пониманія. О „національномъ духѣ“ древне-русскій художникъ совсѣмъ и не мыслилъ. Онъ прежде всего думалъ о композиціи, краскахъ, письмѣ и яркости выраженія образа и создалъ по настоящему національныя произведенія искусства...

Главные этапы новгородской школы.

Почему же мы по настоящему оцѣнили нашу древнюю живопись?

Чимабуэ. Фрагментъ *Распятія*. XIII в. Ассизи.



Буонинсенья Дуччо. Maesta. Деталь. 1308—1311 г. Сьена. Opera.

XIII.

Характеристика новгородской школы въ ея развитіи.

Открытыя иконы (многія изъ нихъ описаны и воспроизведены въ нашемъ очеркѣ) до извѣстной степени позволяютъ намъ судить объ исторіи развитія живописно-художественной стороны русской иконописи въ предѣлахъ хотя бы новгородскаго искусства. Конечно, чѣмъ больше будетъ открыто подлинныхъ и не реставрированныхъ памятниковъ, тѣмъ наше сужденіе будетъ полнѣй, конкретнѣй и реальнѣе. Въ этомъ отношеніи частная иниціатива собирательства заслуживаетъ высокой похвалы и удивленія.

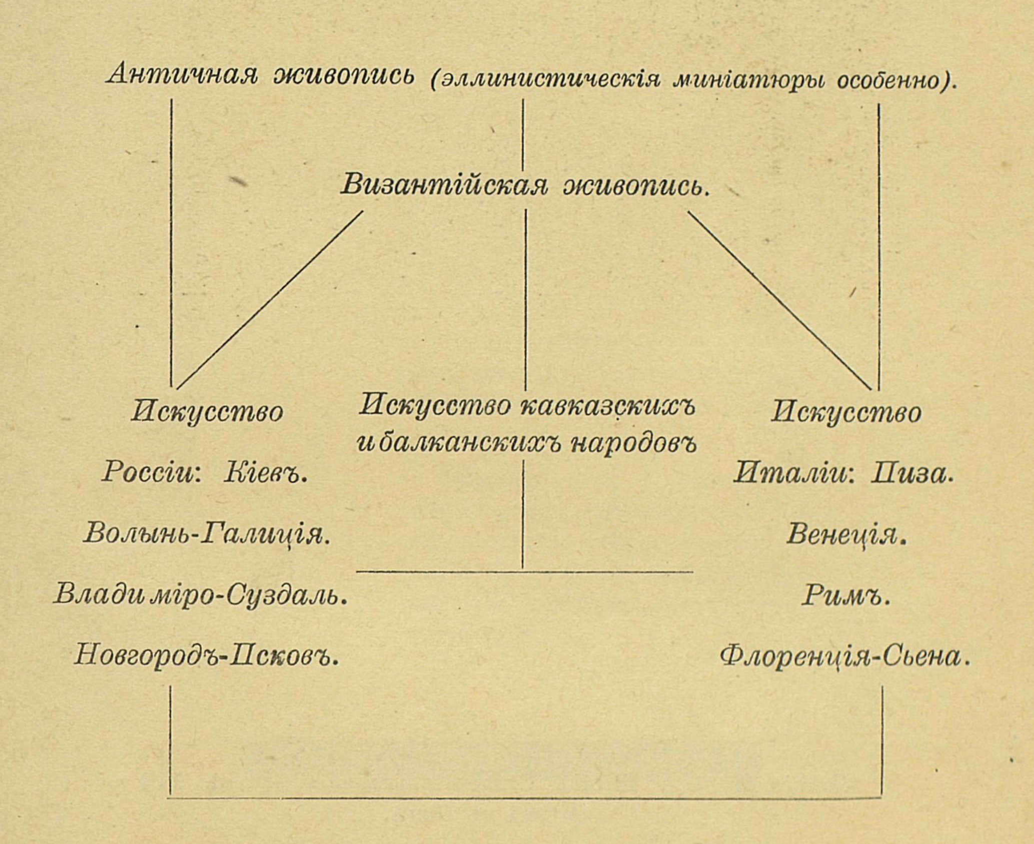
Не касаясь домонгольскаго періода и опуская пока темную эпоху владиміро-суздальской живописи, куда въ послѣднее

Джунта Пизанскій. Деталь. *Положеніе во гробъ.* XIII в. Музей въ Перуджіи. (Ср. съ воспроизв. на ст. 39).

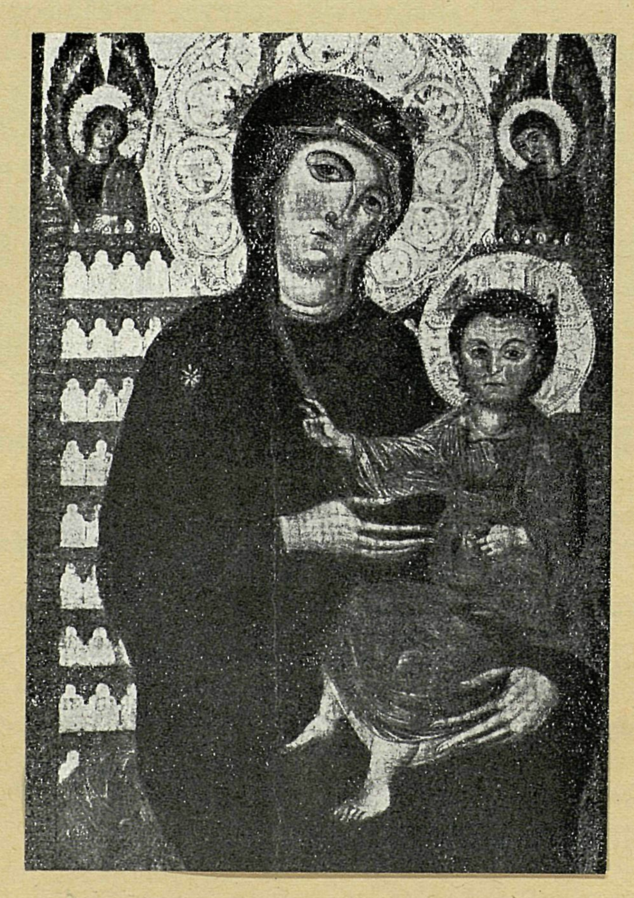
время есть попытка отнести важнѣйшіе памятники новгородскаго искусства, можно такъ представить ходъ развитія новгородской иконописи. Въ предыдущихъ главахъ не разъ было упомянуто, что источникомъ для ея формъ послужило византійское искусство вообще и особенно его Возрожденіе въ началѣ XIV в. при послѣдней династіи Палеологовъ, когда были созданы мозаики Кахріэ-Джами въ Константинополѣ и фрески церквей Мистры въ Пелопоннесѣ. Это Возрожденіе имѣло громадное значеніе не только по направленію на сѣверъ, къ Россіи.

Великое итальянское искусство, связанное опредѣленнымъ родствомъ своего происхожденія отъ болѣе раннихъ эпохъ византійскаго искусства, оставалось, повидимому, въ близкихъ сношеніяхъ съ нимъ въ періодъ конца XIII и начала XIV вв. Не даромъ Беренсонъ, одинъ изъ серьезныхъ англо-американскихъ изслѣдователей, выдвинулъ гипотезу о путешествіи Дуччо въ Константинополь, гдѣ онъ выучился своему мастерству у византійскихъ художниковъ. Въ этомъ нѣтъ ничего невѣроятнаго. Дѣятельностъ замѣчательнаго сьенскаго мастера упирается какъ разъ въ перевалъ между

указанными вѣками. Немного раньше и параллельно работали въ направленіи связи съ Византіей огромные, совершенно исключительные мастера: Джунта изъ Пизы, Каваллини, Торрити, Рузути изъ Рима, геніальный художникъ Чимабуэ и Джотто, многимъ обязанный своимъ предшественникамъ и учителямъ—изъ Флоренціи. Схематично можно такъ нарисовать картину взаимоотношенія разсматриваемыхъ искусствъ.



Эта схема, построенная не на историческихъ домыслахъ, а главнымъ образомъ на *неопровержимыхъ живописныхъ фактахъ,—стилистическихъ данныхъ,* помогаетъ намъ разрѣшить многіе спорные вопросы и нарисовать картину генезиса многихъ родственныхъ художественныхъ культуръ. Указаніемъ мѣста русскаго древняго искусства мнѣ только хотѣлось отмѣтить его *міровое* значеніе со стороны происхожденія и дать мысль, въ какомъ направленіи надо искать его родство съ ранне-итальянской живописью. Конечно, равнодѣйствующая



Божія Матерь. Деталь. Старо-итальянскаго письма. XIII в. Музей въ Пизѣ.

силъ, участвовавшихъ въ опредѣленіи всего древне-русскаго искусства была крайне сложна и многообразна, о чемъ уже упоминалось мною не разъ. Поскольку существовали живыя связи древней Руси съ народами, принявшими византійское искусство какъ руководящее, постольку ихъ воздѣйствіе отражалось и на нашей древней живописи. Невѣрно замыкать ея развитіе въ кругъ вліянія исключительно византійскаго искусства, какъ таковаго. Жизненная схема, очевидно, была куда сложнѣй и какъ бы колоритнѣй, чѣмъ книжная схема, искусственно профильтрованная и наспѣхъ принятая.

Гвидо-да-Сьена. *Божія Матерь.* XIII в.
Музей въ Сьенѣ.

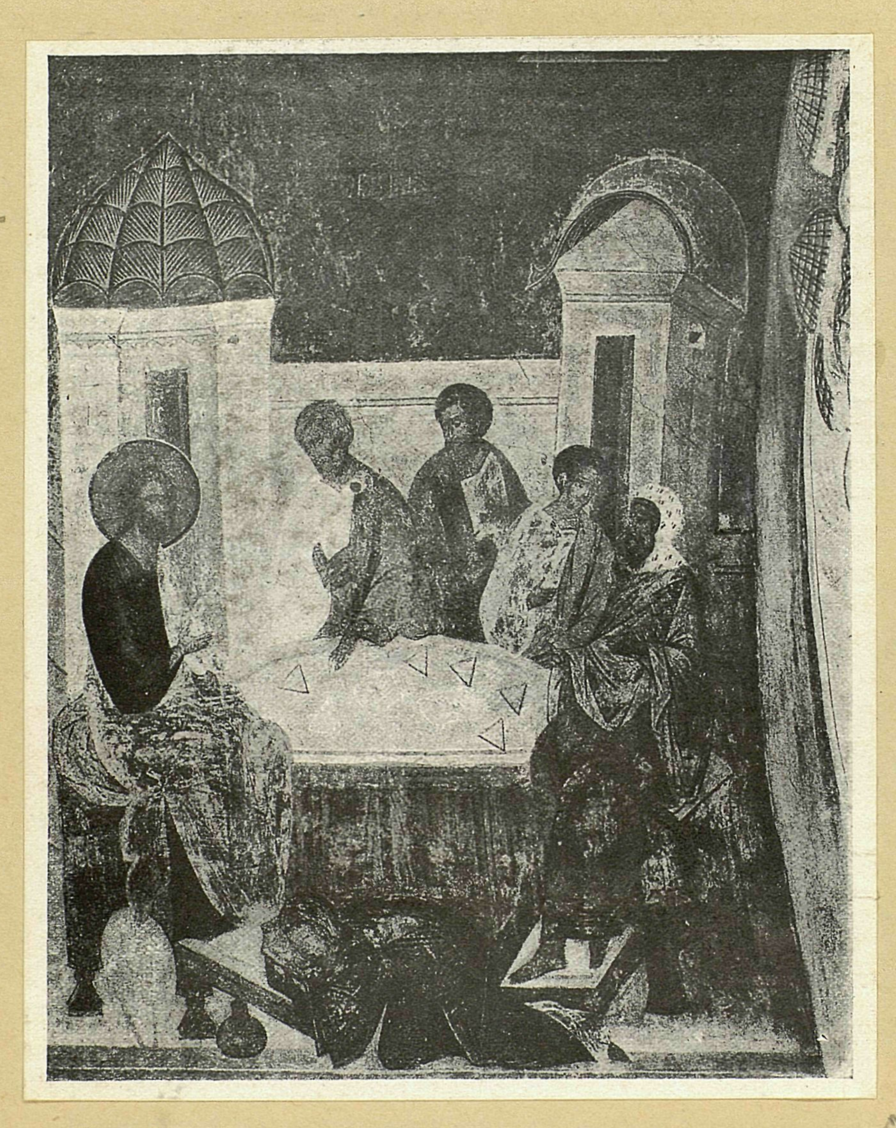
Б. „Взыграніе Младенца“. Итало-критскихъ писемъ XIV в.

Боунинсенья Дуччо. Maesta. Деталь композиціи *Мироносицы у гроба*. 1308—1311 г. Сьена. Opera.

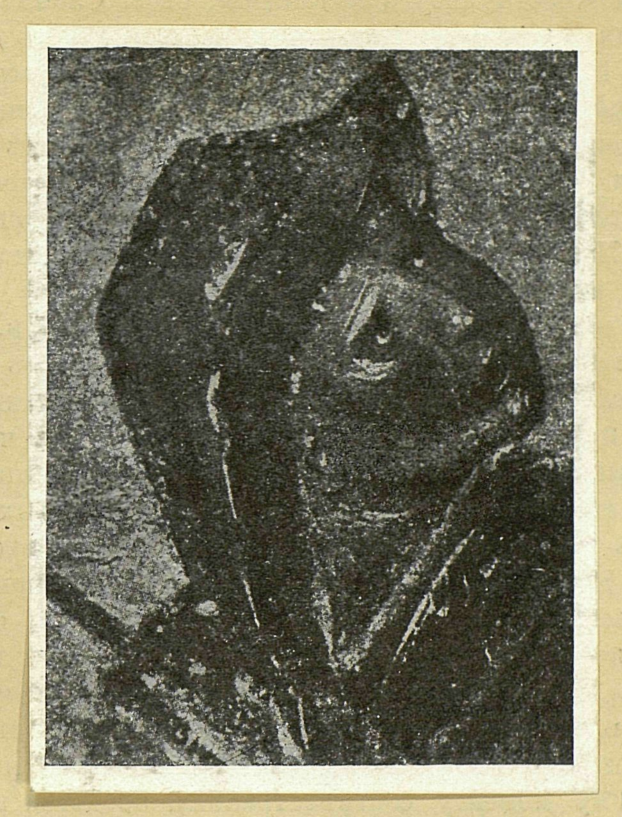
Неизвѣстный старо-итальянскій (римскій) мастеръ XIII в. *Смерть св. Франциска.* Фрагментъ цикла, невѣрно приписываемаго Джотто Ассизи.

100

Смерть св. Франциска. Деталь. (См. предыдущее воспроизв.).



Діонисій Ѳерапонтовскій. *Христосъ и Грѣшница*. Фрагментъ.
Роспись Ѳерапонтовскаго монастыря. 1500—1502.



Деталь росписи ц. Успенія на Волотовомъ полѣ.
1363 г. Новгородъ.

Первые памятники новгородской иконописи по стилю и пріемамъ мало чѣмъ отличаются отъ монументальной фресковой живописи. Многія иконы явились живописными парафразами настѣнныхъ росписей. Характерные образцы такихъ парафразъ: „Іоаннъ Златоустъ", „Рождество Христово" и „Покровъ Пресвятыя Богородицы" съ избранными святыми въ собраніи И. С. Остроухова, древнее „Рождество Богородицы" въ собраніи С. П. Рябушинскаго (ст. 33), „Рождество Христово" съ бытіемъ въ ц. Успенія у Покровской заставы и др. Характеръ фактуры, штриховка, величина пробѣловъ и характеръ вохренія, духъ построенія и конструкціи фигуры—все это вышло изъ настѣнной живописи. Бываетъ такъ, что фреска представляетъ собой увеличенную до громадныхъ размѣровъ миніатюру, здѣсь икона—уменьшенная миніатюрная фреска.

Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи новгородская иконопись, не порывая связи съ монументальной живописью, вырабатываетъ возможности своего выраженія, своего языка. Развитіе пріемовъ иконы шло рука объ руку съ развитіемъ фресковой живописи. И часто, повидимому, одни и тѣ же мастера одновременно работали въ двухъ областяхъ. Мы можемъ указать на первостепенные образцы переходной эпохи, гдѣ еще какъ бы борются настѣнная и иконописная манеры. Таковы неполный апостольскій чинъ и царскія двери въ собраніи Остроухова и „Молящіеся новгородцы" въ новгородскомъ Епархіальномъ музеѣ, отвѣчающіе блестящей эпохѣ новгородскаго монументальнаго искусства II половины XIV в. Но замѣчательно то обстоятельство, что при дальнѣйшемъ очищеніи и утвержденіи стиля иконы она не теряетъ монументальности, выражаемой мастеромъ своими средствами. Эта черта ярче всего сказывается въ умѣньи построить цѣльный, завершенный ансамбль изъ отдѣльныхъ и въ свою очередь цѣльныхъ, крупнофигурныхъ чиновъ: апостоловъ, праздниковъ, пророковъ и мѣстныхъ иконъ. Реагируя на связь иконы съ помѣщеніемъ и характеромъ храма, мастеръ отражаетъ пріемы станковаго письма*): въ композиціи и постановкѣ фигуры, въ построеніи складокъ и пробѣлкѣ одеждъ, въ способахъ вохренія, оживокъ, движковъ и пр. Работая на малой или крупной доскѣ, или же на огромной стѣнѣ, древне-русскій художникъ умѣлъ находить каждому моменту соотвѣтственныя средства выраженія. Послѣднее качество для насъ особенно важно и цѣнно.

Съ конца XIV и начала XV в. намѣтились два направленія. Одно съ уклономъ въ сторону плоскостного разрѣшенія формы, съ упоромъ на линію, другое—съ ясной тенденціей передавать формы, особенно ликовъ, глубокой моделировкой, яркимъ противопоставленіемъ тѣневыхъ и освѣщенныхъ частей. Образцами перваго направленія могутъ послужить слѣдующія иконы: „Іоаннъ Предтеча" съ удивительно мудро вписанной головой въ четыреугольникъ доски въ собраніи П. С. Уваровой (ст. 58), „Страсти Господни": „Снятіе со креста" и „Положеніе во гробъ" (ст. 39), въ собраніи И. С. Остроухова, „Тайная вечеря" въ собраніи В. Н. и Б. И. Ханенко и очень близкое, совершенно одномѣрное съ ними „Воскресеніе Христово", (ст. 55) въ собраніи А. В. Морозова, тамъ же „Георгій Побѣдоносецъ" (ст. 180) и др.

---

*) См. мою брошюру о преподаваніи живописи.

Во всѣхъ этихъ замѣчательныхъ образцахъ главное орудіе выразительности—въ линіи, которой мастера передаютъ силуэтъ, часто закрашенный цвѣтомъ, разрѣшаютъ складки одеждъ, конструируютъ горки. Лицо, голова представлены въ плоскости, гдѣ нанесены тоже плоско-графично глаза, носъ, губы, подбородокъ. Нигдѣ не видно желанія округлить шею, углубить впадину глазъ, разбить плоскость доски пространственно посредствомъ моделировки: плоскостями свѣто-тѣневыми, либо окрашенными въ разные цвѣта. Силуэтъ имѣетъ графично-узорное выраженіе. Глазъ схватываетъ прежде всего линейную суть иконы. Встрѣчаются болѣе поздніе памятники, гдѣ элементы графичности какъ бы насыщаютъ поверхность доски (см. напр., ст. 214).

Въ образцахъ второго (пластическаго) направленія линія, какъ таковая, скрывается и точно вростаетъ въ силуэтъ, передаваемый, главнымъ образомъ, плотнымъ разработаннымъ цвѣтомъ съ цѣлой системой свѣтовъ, оживокъ и движекъ. Зорко слѣдя за общимъ очеркомъ силуэта, мастеръ разрабатываетъ то, что находится внутри линейнаго абриса. Лицо, шея получаютъ пластичное выраженіе, локальный цвѣтъ ихъ разбитъ на извѣстныхъ мѣстахъ широкими свѣтовыми ударами часто съ примѣсью киновари (румяна на щекахъ). Точеная крѣпкая шея неизмѣнно отдѣляется волнообразными крупными свѣтами на груди; подбородокъ—яйцевидно-круглый; свѣтовые височные выступы и надбровныя дуги оттѣняютъ глазныя впадины съ темной крупной радужной оболочкой въ глазахъ. Одежды трактуются живописно-разработанными складками тоже съ цѣлой системой пробѣловъ, нерѣдко окрашенныхъ въ дополнительные цвѣта. Особенно характерны образцы такого направленія: „Грузинская Божія Матерь“ (ст. 144), царскія двери (ст. 100), „Страшный Судъ“ (ст. 43, 187 и 188), „Знаменіе Пресв. Богородицы“ (ст. 185), левкашенныя иконы (ст. 36, 52, 172 и 199) въ собраніи А. В. Морозова, „Архангелъ Михаилъ“ (ст. 41) изъ собранія С. П. Рябушинскаго, „Борисъ и Глѣбъ“ (ст. 162 и 163) въ собраніи И. С. Остроухова, „Борисъ и Глѣбъ“ въ музеѣ Александра III въ Петроградѣ, тамъ же „Трое Святыхъ“, образъ „Знаменія“ съ предстоящими и др.

* *

Начиная съ середины XV в. выдвигается группа художниковъ, которые, соединяя пріемы своихъ предшественниковъ, даютъ поразительные памятники иконописнаго искусства, какъ

особаго направленія. Здѣсь, главнымъ образомъ, пріобрѣтаетъ значеніе разработка житійнымъ иконъ. Тема однофигурныхъ и строго каноничныхъ изображеній перестаетъ удовлетворять запросамъ новгородскаго художника. И въ этомъ направленіи мы также найдемъ исключительныя иконы, свидѣтельствующія о глубокой одаренности древне-русскаго живописца. Сюда мы должны отнести, какъ начальные образцы, „Св. Николу“ въ житіи въ собраніи Морозова (ст. 176, 178) и аналогичную икону въ собраніи Рябушинскаго далѣе „Ѳеодора Стратилата“ въ церкви имени того же святого (временно въ ц. св. Никиты въ Новгородѣ), описанныя выше иконы свв. митрополитовъ, „Шестодневъ“ въ собраніи Остроухова, „Чинъ“ съ праздниками въ собраніи В. Н. и Б. И. Ханенко, икону Петра и Павла въ новгородской церкви того же имени, „Великом. Георгія“ въ житіи въ музеѣ Александра III въ Петроградѣ, „Варлаама Хутынскаго“ въ житіи въ Епархіальномъ музеѣ въ Новгородѣ—все это произведенія почти исключительно столичныхъ новгородскихъ мастеровъ. Мы можемъ указать много досокъ, не сложныхъ по замыслу и содержанію, но задуманныхъ и разрѣшенныхъ въ духѣ новыхъ стремленій древне-русскихъ художниковъ.

* *

Во главѣ живописнаго направленія, характерные образцы котораго только что были указаны, надо поставить знаменитаго Діонисія Ѳерапонтовскаго, а, можетъ, еще болѣе знаменитыхъ его учителей, и, наконецъ, послѣдователей и учениковъ. Опредѣленныя стремленія объединили ихъ въ одну школу въ тѣсномъ смыслѣ этого термина. Здѣсь умѣстно сказать два слова о „школѣ“ вообще. Насъ восхищаетъ въ древнерусскомъ искусствѣ еще одна новая замѣчательная черта. Крупнѣйшіе мастера индивидуализируютъ свое искусство, направляясь общими усиліями къ завоеванію новыхъ живописныхъ возможностей. Перечисленныя выше произведенія, очевидно, принадлежатъ разнымъ художникамъ одной школы. Индивидуально созданныя, но *написанныя и разработанныя въ духѣ одного и того же живописнаго теченія*. Каждый художникъ не стремится создать непремѣнно свою индивидуальную „самобытную технику“, способы выраженія, свое художественное ремесло. О, какъ они были далеки отъ этого грустнаго явленія въ искусствѣ! Въ данномъ случаѣ мы должны отмѣтить аналогичное сходство новгородскихъ мастеровъ съ фран-

цузскими. Послѣдніе тоже собираются въ кадры и дѣйствуютъ въ дѣлѣ открытія новыхъ живописныхъ путей общими силами, отнюдь не теряя своей индивидуальности и ничуть не умаляя достоинствъ своихъ произведеній.

Возвратимся къ конкретной характеристикѣ направленія, которое да будетъ позволено мнѣ здѣсь назвать импрессіонистическимъ. Художники-импрессіонисты стремятся создать бо́льшее число знаковъ выразительности съ цѣлью передачи: эффекта тонкихъ, порой едва уловимыхъ движеній, глубины и пространства, многообразія оттѣнковъ цвѣта и красочныхъ отношеній. Эти тенденціи какъ и стремленіе къ свободѣ замысла и къ индивидуализаціи ликовъ и персонажей вызвали многія перемѣны и новшества. 1) Мастера характеризуемаго направленія стремятся утончить и вытянуть фигуры изображаемыхъ лицъ. Имѣя возможность сдѣлать легкій изгибъ, наклонъ, поворотъ, вводя въ композицію части фигуръ въ дополнительныхъ формахъ (напр. дуга спины и прямой корпусъ) они достигаютъ богатства и тонкости движенія съ одной стороны, богатства построительнаго матеріала — съ другой. (Здѣсь движеніе надо понимать съ точки зрѣнія эффекта въ картинѣ, а не въ житейскомъ, обыденномъ смыслѣ).

2) Для достиженія глубины и пространства художники обогащаютъ свои композиціи архитектурными, очень часто античными формами, они создаютъ изъ нихъ планы съ явнымъ стремленіемъ углубить картину. Архитектурный стафажъ, кромѣ того, служитъ для выявленія мягкости формъ человѣческаго тѣла и драпировокъ (напр., строго прямая грань или ребро палаты и перегибъ мягкой спины). На фонѣ стафажа такъ же удобнѣй развернуть и пластически объединить извѣстую сцену или событіе.

3) Разнообразіе и богатство цвъта и его оттѣнковъ достигается *не смѣшеніемъ красокъ на палитрѣ*, а накладываніемъ ихъ одной на другую въ видѣ тонкихъ, порой тончайшихъ слоевъ—лессированіемъ, втираніемъ и „набиваніемъ“, а иногда и штриховкой. Отсюда выходятъ четыре качества цвѣта: прозрачность, плотность, убѣдительность и интенсивность окраски. (Впрочемъ, въ этомъ отношеніи были также способны и болѣе древніе художники). Отдѣльные цвѣта, напр.: синій и желто-коричневый, холодно-зеленый (веронезовый) и огненно-киноварный, лимонно-желтый и лиловый и т. д. получаютъ гармонизацію на основѣ закона дополнитель-

ныхъ цвѣтовъ. Отдѣльная окраска (облаченій особенно) разбивается цѣлой системой пробѣловъ часто красочныхъ и дополнительно введенныхъ къ основному цвѣту. Движки, свѣтовые удары, также „сѣдинка“ становятся болѣе строгими, переходящими въ линейныя формы. Горки, часто разноцвѣтныя на одной иконѣ, покрыты густой сѣтью довольно мелкихъ пробѣловъ. Общій красочный эффектъ, не теряя глубины отдѣльныхъ цвѣтовъ, имѣетъ свѣтлый, ясный характеръ.

4) Стремясь къ свободѣ концепціи образа, къ индивидуализаціи ликовъ святыхъ, иконописцы характеризуемаго направленія съ любовью останавливаются на житійныхъ темахъ. Берясь живописно-пластически представить житіе—рядъ послѣдовательно смѣняющихся картинъ и эпизодовъ, художники свободно размѣщаютъ ихъ въ полосы клеймъ, или клѣтокъ. Центральныя фигуры, строго каноничныя и фронтально поставленныя, окружаются лентами небольшихъ изображеній, гдѣ художники свободно сокращаютъ или увеличиваютъ число персонажей, одѣваютъ ихъ въ разнообразные костюмы, порой съ тонко подмѣченными и искусно выраженными деталями.

Въ результатѣ всего этого нарушался канонъ и иконографія: художники не брали съ традиціонныхъ переводовъ готовыя положенія и формы, а *создавали ихъ*. Новые запросы требовали новыхъ живописныхъ средствъ выраженія. Жизненныя, не религіозныя ѳсобы и лица житійныхъ иконъ получали индивидуальныя черты, опредѣленный характеръ осанки, движенія, поступи, человѣческаго облика. Даже отдѣльныя фигуры святыхъ писались въ этомъ духѣ. Сколько можно отмѣтить въ указанныхъ выше произведеніяхъ замѣчательныхъ образовъ: Кириллъ Бѣлозерскій, святитель съ широкой, гладкой круглой бородой, съ добрыми, кроткими глазами; аристократически-элегантный Ѳеодоръ Стратилатъ (весьма близко связанный по стилю формъ съ аналогичнымъ византійскимъ изображеніемъ (Менологія Василія II, т. II ст. 383), высокіе съ тонкими шеями въ нарядныхъ доспѣхахъ Георгій и Дмитрій Солунскій (на створахъ въ Епархіальномъ музеѣ въ Новгородѣ); свв. Петръ и Алексѣй на иконахъ Успенскаго собора, необычайно мягкіе въ общемъ обликѣ, глубоко спокойные на одрѣ съ выраженіемъ вѣчности въ гробу; добрый степенный Протасій; согбенный, утруждаемый династическими ссорами „велынскы“ князь; свѣтски-граціозная „оная жена“, скорбныя женскія фигуры въ сценахъ исцѣленія, „агарянская“ царица Тайдула, надменный ханъ

Чанибекъ, татаринъ-старикъ въ бѣлой чалмѣ, вселенскій патріархъ Аѳанасій съ патриціанской осанкой, съ благородной головой и тонкими чертами удлиненнаго лица, изысканные царедворцы, живописецъ-наставникъ, русскіе монахи и т. д. и т. д.

* *

Какое странное недоразумѣніе утверждать, что древняя русская живопись „уродлива, безграмотна и схематична". Терминъ „схематична" придется совершенно выбросить. Подъ схематичностью обыкновенно принято понимать что-то мертвое, безразлично-застывшее, трафаретно-неинтересное. Упрощеніе древнихъ иконниковъ („схематизмъ", „условность") несетъ въ себѣ живыя качества, отнюдь не безразлично-условныя. Упрощеніе вытекало изъ стилистическихъ побужденій отнюдь не въ ущербъ жизненности и образно-богатому выраженію. Люди, ихъ лица, движенія, жесты, силуэты коней, драпировки и костюмы, мелкіе предметы обихода надѣлены дыханіемъ жизни, любованіемъ формъ и ихъ отношеній. Стиль древніе художники находили безъ всякой намѣренности. Онъ являлся самъ собой, какъ результатъ высокой среды искусства, какъ плодъ пониманія главныхъ основъ *творчества*.

Странное недоразумѣніе и съ другой стороны. Утверждать, что націонализація ликовъ священныхъ изображеній начинается только въ эпоху московскихъ писемъ—вѣрно, но только въ отрицательномъ отношеніи для московской школы (начиная съ конца XVI в. въ царствованіе Грознаго). Націонализація естественная, какъ результатъ роста самосознанія, ярко замѣтна въ древнѣйшую пору новгородскаго искусства. (См. „Борисъ и Глѣбъ" въ собр. А. В. Морозова, ст. 45). Новгородцы вводили національныя черты персонажей не въ ущербъ стилистически-художественному пониманію искусства. Теряя чистоту живописныхъ пріемовъ и глубину общихъ художественныхъ воззрѣній, московскіе иконописцы выражали этнографически-бытовыя черты персонажей за счетъ всеобъемлемости образа и глубины творчества.

* *

И примѣчательно еще слѣдующее обстоятельство. Новгородская школа живописи по пути націонализаціи была связана тѣсно съ аналогичными стремленіями и исканіями византійскихъ художниковъ послѣдняго Возрожденія. Въ росписяхъ церквей Мистры: въ Метрополіи, Периблетѣ, Пантанассѣ, въ

мозаикахъ Кахріэ-Джами въ Константинополѣ масса новыхъ архитектурныхъ формъ и деталей, много живыхъ образовъ, индивидуально задуманныхъ и разрѣшенныхъ съ высокимъ пониманіемъ формъ, красокъ и стиля.

Вполнѣ понятно также, почему мы находимъ въ древнерусскомъ искусствѣ отраженія античныхъ традицій, съ одной стороны; родственныя по духу черты съ ранне-итальянскимъ искусствомъ—съ другой. Красные, серебряные и синіе фоны: „Пророкъ Илія" и „Св. Никола" въ собр. Остроухова, „Воскресеніе Христово", „Святитель Никола" въ собр. Морозова и „Архангелъ Михаилъ" у Рябушинскаго *), „Св. Ѳома" въ музеѣ Александра III въ Петроградѣ; декоративно раскинутые на палатахъ-колоннахъ киноварные велюмы, двуцвѣтныя ткани: исподью однѣ, лицомъ другія, многоцвѣтная пробѣлка одеждъ, антично взятые и понятые силуэты коней, античнаго происхожденія горки, ступеньчатыя скалы съ системой отмѣтинъ, античныя архитектурныя формы: портики въ видѣ раковины (ст. 121), портики въ видѣ навѣса съ двумя или четырьмя колонками, отдѣльныя колонны (ст. 160), атріумы, троны, башнеобразныя стѣны и т. д.; костюмы: военные плащи, доспѣхи, короткія туники, хитоны, гиматіоны, цѣлыя портретныя фигуры и типы изображеній, которыя были не разъ отмѣчаемы при описаніи иконъ. Античная живопись, откуда родились многія формы византійскаго искусства, перешла въ нашу древнюю живопись, какъ наслѣдіе, какъ отдаленное воспоминаніе древнѣйшихъ пріемовъ. Въ данномъ случаѣ она выростаетъ до мірового значенія, какъ хранительница традицій античной живописи, для насъ почти совершенно утраченной.

Ранне-итальянское искусство является другой великой хранительницей античныхъ пріемовъ. Взаимодѣйствуя съ византійскимъ искусствомъ, оно рано вскрыло свой собственный глубочайшій родникъ искусства и творчества. Кто больше вліялъ: византійцы на итальянцевъ или обратно итальянцы на византійцевъ,—въ данный моментъ трудно рѣшить. Вѣроятно, происходило то и другое, особенно, если вспомнить могучій ростъ раннихъ городовъ-республикъ: Пизы, Сьены, Флоренціи, Венеціи, Рима и ихъ близкія торговыя сношенія съ Византіей, особенно съ ея міровой столицей—Константинополемъ. Такъ

---

*) Синій фонъ на извѣстной иконѣ „Смоленская Б. М." оказался позднѣйшей припиской. Расчистка обнаружила обыкновенный вохряный свѣтъ.

или иначе неопровержимъ тотъ фактъ, что византійское, итальянское и новгородское искусства связаны общностью происхожденія. Можно отрицать фактъ непосредственнаго вліянія итальянскихъ художниковъ на новгородскихъ мастеровъ, но не видѣть общаго духа стремленій и формъ совершенно нельзя. А для эпохи владиміро-суздальской школы и древне-московской не исключена возможность и непосредственнаго воздѣйствія итальянскихъ образцовъ искусства на русскихъ художниковъ.

Поразительно и то обстоятельство, что росписи древнѣйшихъ новгородскихъ церквей: Спаса Нередицы, Успенія на Волотовомъ полѣ, Θеодора Стратилата и фрески раннихъ римскихъ мастеровъ связаны нитями общаго родства. Въ знаменитомъ францисканскомъ циклѣ въ Ассизи мы находимъ сходныя черты и художественные пріемы вплоть до малыхъ деталей, съ одной стороны, съ θерапонтовской росписью Діонисія и его сыновей, съ другой,—съ описанными выше иконами митрополитовъ Петра и Алексѣя, имѣющими къ ней (росписи) тѣсное отношеніе, какъ памятникъ одной почти живописной школы. Группированіе и расположеніе въ одномъ планѣ фигуръ либо на фонѣ архитектурно-пространственнаго стафажа, либо ступеньчатыхъ горокъ, стремленіе оживить движенія фрески животными, растеніями, птицами, сочетаніе гнутыхъ мягкихъ фигурныхъ формъ съ прямыми формами архитектуры: портиковъ, храмовъ, стѣнъ, башенъ, навѣсовъ, ярко-свѣтлыя краски, часто дополнительно введенныя въ роспись, упоръ на общую силуэтность фигурныхъ группъ, моделировку лицъ и пространственную глубину картины, часто достигаемую поставленной на самомъ переднемъ планѣ фигурой или цѣлой группой фигуръ, любовь къ живописнымъ жизненно-тонкимъ движеніямъ и, наконецъ, національзація ликовъ и персонажей—все это вполнѣ подтверждается стилистическимъ анализомъ формъ итальянскихъ и новгородскихъ художниковъ.

Стоитъ вспомнить выразительную и размашистую фигуру евангелиста Іоанна въ трибунѣ Спаса Нередицы, изображеніе притчи на южной стѣнѣ волотовской ц. Успенія съ тремя фигурами гостей въ своеобразныхъ шляпахъ, на той же стѣнѣ „Введеніе во храмъ“ съ удивительными фигурами свѣтскихъ, элегантныхъ дѣвицъ, „Воскресеніе“ со спящими воинами надъ входомъ въ церковь Ковалева, удивительныя изображенія Страстей Господнихъ на сѣверной стѣнѣ той же церкви; „Исцѣленіе

слѣпого“ въ ц. Θеодора Стратилата, „Христосъ и Грѣшница“, „Исцѣленіе слѣпорожденнаго“, „Бракъ въ Канѣ“ въ Θерапонтовской росписи, многія изображенія житійныхъ клеймъ „Петра и Алексѣя“, — чтобы мысль сразу нарисовала глубочайшія фрески знаменитаго, въ своемъ родѣ единственнаго храма— въ Ассизи.

Трудно указать другой, болѣе подходящій памятникъ, гдѣ бы съ такимъ обхватомъ взята была жизнь, съ такой силой и искусствомъ запечатлѣны глубокіе образы, съ такой живописной яркостью и живостью представлены событія, какъ это сдѣлали ранне-итальянскіе мастера, на нѣсколько столѣтій опередившіе русскихъ художниковъ. Развѣ образъ лежащаго въ гробу св. Алексѣя или Петра не вызываетъ въ памяти образа св. Франциска, котораго хоронятъ монахи, или оплакиваютъ въ черныхъ одеждахъ игуменья Кларисса и ея сподвижницы? (ст. 226). Здѣсь далекіе мастера соприкасаются глубочайшей стороной своего искусства и творчества. Здѣсь русскіе мастера иконы въ нашихъ глазахъ—великіе художники міровового значенія и качества.

Свв. Флоръ и Лавръ. Деталь. XV в. Собр. А. В. Моровова.

XIV.

Главное лицо въ открытіи и пониманіи древне-русской иконы.

Въ такихъ чертахъ намъ рисуется искусство древне-русской иконописи. Какъ видитъ читатель, оно не такъ первобытно, отстало, мало. Высокая ступень художественнаго мастерства, артистичность—одна изъ лучшихъ особенностей старыхъ иконниковъ. Необычайная любовь къ архитектурному плану и стройкѣ, неизмѣнное стремленіе передать свой замыселъ красочными средствами, желаніе выразить религіозную концепцію живописно и ярко; преодолѣніе быта, реалисти-

ческаго сюжета, упоръ на *пластическія* качества—таковы формальныя стороны искусства нашихъ древнихъ живописцевъ.

Но вѣдь эти формальныя качества наиболѣе характерны для лучшихъ французскихъ художниковъ. Въ отношеніи идеологіи, въ подосновахъ искусства, покоющихся на вѣчно эволюціонирующемъ сознаніи, конечно, французовъ и мастеровъ иконы раздѣляетъ глубокая пропасть. У каждой эпохи есть своя равнодѣйствующая силъ, участвующихъ въ опредѣленіи искусства. Количество этихъ силъ (религія, природа, личность, любовь, національность и пр.), ихъ направленіе и конфигурація складываются въ каждой эпохѣ по-своему. Но художественное творчество о двухъ сторонахъ. Сторона, обращенная къ живописной культурѣ (краски, композиція, фактура, въ нѣкоторыхъ случаяхъ подходъ къ картинѣ), роднитъ двѣ далекія другъ отъ друга эпохи: новгородской и французской республики. Между двумя живописными системами — много аналогичнаго, схожаго, несмотря на коренное различіе въ тѣхъ интеллектуальныхъ пружинахъ и импульсахъ, которые двигали искусство французовъ и новгородцевъ.

Я не разъ приводилъ знаменитый афоризмъ Э. Делакруа, рисующій его романтико-идеалистическій подходъ къ природѣ. „Природа, говоритъ онъ, есть только словарь, гдѣ ищутъ слова... тамъ находятъ элементы, изъ которыхъ слагается фраза или изреченіе, но никогда никто не придавалъ значенія словарю, какъ сочиненію поэтическому". „Врагъ всякой живописи, продолжаетъ утверждать Делакруа, — сѣрое; клади краски зеленую и фіолетовую здѣсь и тамъ прямо безъ ихъ смѣшенія. Очень хорошо, чтобы краски не были смѣшаны матеріально. Онѣ смѣшиваются естественно на извѣстномъ разстояніи, на основаніи симпатическаго закона, которымъ онѣ связаны. *Тогда колоритъ достигаетъ энергіи и свѣжести. Моя палитра сіяетъ контрастами красокъ; стиль можетъ быть только результатомъ великихъ исканій. Вліяніе главныхъ линій въ композиціи огромно*".

Можно безъ преувеличенія сказать, что эти истины великаго мастера легли въ основу исканій и вдохновенно - упорной работы лучшихъ французскихъ художниковъ второй половины прошлаго и начала нынѣшняго столѣтія. У нихъ мы всюду наблюдаемъ постоянное стремленіе къ живописному мастерству въ лучшемъ и высшемъ его пониманіи, глубокій интересъ къ формальной сторонѣ живописнаго искусства, не-

обычайную любовь къ краскамъ съ ихъ различными свойствами, композиціи, къ передачѣ лучшими средствами *сокровеннѣйшей сущности націи*, презрѣніе къ быту, специфическому пошлому сюжету, къ этнографизму и въ то же время—постоянное стремленіе: быть идеальнымъ въ реальномъ, „возвышеннымъ“ въ низкомъ*).

Многія характерныя черты лучшихъ французскихъ художниковъ ведутъ насъ къ тому, что насъ болѣе всего поражаетъ и восхищаетъ въ древнихъ иконахъ. Красочно-архитектурно-пленерныя видѣнія Делакруа, Сезанна, Монэ („Руанскіе соборы“) и мн. др. имѣютъ тѣсную аналогію съ таковыми древне-русскихъ иконниковъ. „Два чурбана“ какъ назвалъ недавно умершій художникъ Сезанновское „Mardi gras“ (въ галлереѣ С. И. Щукина), *пластически* запечатлѣны на холстѣ, какъ иныя фигуры на иконной доскѣ. Словесный разсказъ сведенъ къ нулю. Кто не понимаетъ живописи, какъ таковой, назоветъ произведеніе Сезанна ничтожнымъ и жалкимъ. На самомъ дѣлѣ оно—плодъ высшаго композитивнаго и колористическаго чутья. Фактурой, цвѣтомъ и формами, размѣщеніемъ фигуръ и стройкой картины Сезаннъ озабоченъ не менѣе, чѣмъ древній иконникъ. Разница только въ *сознаніи и въ языкѣ выразительности.*

* *

И странное дѣло. Самыя клички современнаго общества, особыя ходячія выраженія многихъ изслѣдователей, художниковъ, выпадавшія часто на долю нашихъ иконниковъ: „безобразіе пропорцій“, „угловатость формъ“, „дикость въ композиціи“, „безграмотность“, „уродливость и схематичность средствъ“, „какофонія красокъ и варварство“,—всѣ эти термины щедро сыпались у насъ и на головы французскихъ художниковъ съ ихъ послѣдователями. Здѣсь, конечно,—не только простое совпаденіе фактовъ, а полная ихъ связь и зависимость. Молодые русскіе художники съ одинаковымъ жизненнымъ интересомъ посѣщаютъ собранія новой французской живописи и... собранія древнихъ иконъ. Между коллекціей Щукина и собраніемъ иконъ Остроухова — безцѣннымъ и рѣдкимъ — для молодыхъ художниковъ несомнѣнно существуютъ общія точки касанія не въ отношеніи исторіи, а въ отношеніи сущности живописи.

---

*) Новымъ французскимъ художникамъ мной будетъ посвящена въ недалекомъ будущемъ отдѣльная книга.

Вѣдь у насъ разрывъ „дѣтей“ съ „отцами“ произошелъ и происходитъ не только по линіи общихъ основъ, общаго подхода къ искусству, того, что называютъ „содержаніемъ“, но, главнымъ образомъ, по линіи разной оцѣнки художественнаго ремесла, формальныхъ сторонъ творчества. Передвижники, которые кичились „своей“ самобытностью и отворачивались отъ лучшихъ достиженій французскихъ художниковъ — „ни одно слово, ни одинъ оборотъ рѣчи ихъ, ни одинъ пріемъ мнѣ не пригоденъ“ восклицалъ Крамской,—эти же передвижники отворачивались отъ достиженій своихъ славныхъ предковъ и брали за образцы подражанія нѣмецкимъ художникамъ. Другая полоса связи и отношеній. Нѣмцы, совсѣмъ неспособные въ области живописи, построившіе свое искусство либо на „веселомъ шуточномъ жанрѣ“ либо на разсудочныхъ отвлеченныхъ символахъ и представленіяхъ, явились учителями „первоклассныхъ“ русскихъ художниковъ, клеймившихъ, съ одной стороны, древне-русскихъ живописцевъ, а съ другой—французовъ. Рѣпинъ, давно ополчившійся на французскую живопись, бросившій презрительныя слова „рамолисменту“ Моне, „уроду“ Гогену и мн. др.—не лучше понялъ и оцѣнилъ искусство древней иконы.

Обратно, Матиссъ, посѣтившій Россію въ 1911 г., восхитился древне-русскимъ искусствомъ. Онъ ошалѣлъ отъ иконъ, по цѣлымъ недѣлямъ не могъ оторваться отъ нихъ, онъ не спалъ ночей отъ неожиданности открытія. Матиссъ говорилъ восторженныя рѣчи о значеніи русской иконы и ставилъ ее въ уровень съ лучшими достиженіями итальянскихъ примитивовъ. Пріѣхавъ въ Парижъ, онъ какъ колористъ, ненавидитъ свои картины, онъ рѣжетъ ихъ — такъ велико было впечатлѣніе и воздѣйствіе нашихъ древнихъ иконъ. Обратно, тотъ же Матиссъ отнесся къ передвижникамъ и, въ томъ числѣ, къ Рѣпину рѣзко отрицательно. Кромѣ рамъ, онъ ничего не могъ найти въ Третьяковской галлереѣ, достойнаго вниманія. Развѣ нѣтъ въ этихъ фактахъ послѣдовательности и логики?..

Развѣ не то же мнѣ приходилось наблюдать, когда я показывалъ въ 1911 г. въ Парижѣ молодымъ французскимъ художникамъ снимки лучшихъ иконъ и „лучшихъ“ картинъ передвижниковъ, когда они поражались „высокимъ, удивительнымъ“ искусствомъ однихъ и удивлялись „фотографичности“ и „провинціальной безграмотности“ другихъ. Здѣсь слишкомъ очевидная связь, чтобы ее доказывать...

Съ той поры, какъ мы стали опредѣленно разочаровываться въ правильности принциповъ протоколизма, неосмысленнаго копированія формъ природы, когда мы стали ближе подходить и хоть черезъ вторыя руки знакомиться съ иными идеалами живописи, мы начали ближе подходить и вѣрнѣе оцѣнивать духъ и качества русской иконы. Живопись перечисленныхъ выше французскихъ художниковъ, особенно: Мане, Моне, Синьяка, Ванъ-Гога, Гогена, Матисса, Сезанна, Дерена, Пикассо, разныхъ въ своихъ подходахъ и цѣляхъ искусства—естественно повышала у насъ интересъ къ колористическимъ, свѣтовымъ, пленернымъ, декоративнымъ задачамъ.

На почвѣ болѣе серьезнаго и любовнаго отношенія къ элементамъ живописи естественно появился у насъ *художественный* интересъ и влеченіе къ древней иконѣ. Оно было отголоскомъ стремленій французскихъ художниковъ къ примитивизму вообще, какъ въ области живописи, такъ и скульптуры. Примитивы заняли мѣсто художниковъ высокаго Возрожденія, архаики—мѣсто скульпторовъ эпохи расцвѣта. Итальянскіе примитивы импульсируютъ теперь современныхъ живописцевъ, какъ раньше ихъ вдохновляли Рафаэль, Микель-Анджело, Леонардо да Винчи. Вѣдь Пикассо давно сказалъ: „я подражаю Джотто". Пейзажъ съ домикомъ въ галлереѣ Щукина, гдѣ дана простая композиція, прочная связью широкихъ плоскостей, ровно покрытыхъ желтымъ, зеленымъ и сѣрымъ цвѣтомъ, какъ разъ говоритъ о томъ поворотѣ отъ пленеризма и раздробленности цвѣта въ сторону *архитектурной постройки* флорентійскаго мастера. Матиссъ, ищущій декоративныхъ впечатлѣній въ своей живописи, подошелъ къ Джотто со стороны красокъ, цвѣтовыхъ сочетаній и отношеній.

Русскіе художники, „увлекавшіеся" французской живописью, нашли въ далекомъ древнемъ Ассизи обѣтованную землю. Чимабуэ, Джотто, особенно римскіе мастера второй половины XIII вѣка восхитили ихъ богатствомъ живописной культуры. Развалины фресокъ Каваллини, Торрити, Рузути, повѣствующихъ о жизни св. Франциска, являютъ чудеса архитектурнаго ритма, ясности цвѣта, богатства и смѣлости въ сочетаніи красокъ, капитальности замысла и глубины образа. Это тѣ самыя фрески, которыя обыкновенно невѣрно приписываютъ молодому, раннему Джотто. (Объ этомъ я буду говорить и доказывать подробнѣе въ другомъ мѣстѣ).

Ровно три года назадъ, когда открылась выставка древне-

русскаго искусства (на Варварской площади), наиболѣе жизненное и восторженное отношеніе проявили къ иконѣ художники, которые какъ разъ въ *это время заняты были аналогичными исканіями.* Для нихъ древніе живописцы говорили на понятномъ языкѣ: красокъ и формъ. Кто добивался и дорожилъ ясностью цвѣта, его добротностью, старался лучше, искуснѣе растереть и положить краску, кто зналъ, какъ трудно разрѣшить художественную композицію, найти глубину выраженія, придать картинѣ вѣсъ, капитальность, кто съ ненавистью относился къ академической условности, рутинѣ, голому быту, пустому сюжету, разсказу,—всѣ съ живѣйшимъ интересомъ отнеслись къ искусству древнихъ живописцевъ, *оцѣнили и поняли художественную сторону иконы прежде всего.*

Наиболѣе удивила икона Михаила Архангела изъ собранія С. П. Рябушинскаго (ст. 41). Качества новгородскаго письма XIV в. въ ней отразились съ неожиданной яркостью. Фактурныя, колористическія, композитивныя задачи разрѣшены съ той особенной любовью, умѣніемъ и знаніемъ, которыя присущи лучшимъ мастерамъ той эпохи. Ало-киноварный гиматій, лазуревый хитонъ, изумрудно-зеленыя крылья, бѣло-серебристый свѣтъ, темно-охряное лицо образуютъ простую, но великолѣпно-звучную гамму. Плавное письмо суроваго лика съ вспыхивающими свѣтовыми мѣстами, стилистическое построеніе складокъ хитона широкими черными линіями, четкость всего силуэта, глубина чувства и полнота выраженія, все это явилось настоящимъ откровеніемъ и чудомъ. Сужденія Рѣпина, Буслаева, ученыхъ казались чудовищными, варварскими и просто поверхностными. Что раньше лишено было „тонкости и живости раскраски“ (Ровинскій о новгородской иконѣ въ противовѣсъ строгановской), то теперь какъ разъ получило наивысшую оцѣнку; въ чемъ раньше видѣли проявленіе грубыхъ, „варварскихъ“ вкусовъ, тамъ теперь нашли „прелесть, нѣжность и тонкость раскраски“...

Древніе вѣка стали наиболѣе волнующими и близкими. Въ оцѣнкѣ богатствъ древне-русскаго искусства, черпавшаго художественные импульсы изъ живого византійскаго истока, произошелъ полный переворотъ.

Вѣсть объ иконописи начинаетъ захватывать болѣе широкіе круги, вообще инертные и интеллигентски-безучастные къ живописи. Теперь уже можно съ публичной эстрады слышать та-

кія слова: „Нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, говорилъ кн. Е. Н. Трубецкой на недавней лекціи „Умозрѣніе въ красках ъ“, что эта иконопись выражаетъ собою глубочайшее, что есть въ древне-русской культурѣ; болѣе того, мы имѣемъ въ ней одно изъ величайшихъ *міровыхъ* сокровищъ религіознаго искусства (курсивъ Е. Н. Т.). И однако, до самаго послѣдняго времени икона была совершенно непонятною русскому образованному человѣку. Онъ равнодушно проходилъ мимо нея, не удостаивая ее даже мимолетного вниманія. (Развѣ буквально не также образованный человѣкъ... проходилъ и мимо лучшей французской живописи, „не удостаивая ее даже мимолетнаго вниманія“?.. А. Г.) Онъ просто-напросто не отличалъ иконы отъ густо покрывавшей ее копоти старины. Только въ послѣдніе годы у насъ открылись глаза на *необычайную красоту и яркость красокъ,* скрывавшихся подъ этой копотью. Только теперь, благодаря изумительнымъ успѣхамъ современной техники очистки, мы увидѣли эти краски отдаленныхъ вѣковъ, и миѳъ о „темной иконѣ“ разлетѣлся окончательно. Оказывается, что лики святыхъ въ нашихъ древнихъ храмахъ потемнѣли единственно потому, что они стали намъ чуждыми; копоть на нихъ наростала частью вслѣдствіе нашего невниманія и равнодушія къ сохраненію святыни, частью вслѣдствіе нашего неумѣнія хранить эти памятники старины. Съ этимъ нашимъ *незнаніемъ красокъ* древней иконописи до сихъ поръ связывалось и полнѣйшее непониманіе ея духа“ (курсивъ мой. А. Г.). Кн. Е. Н. Трубецкой. Умозрѣніе въ краскахъ. М. 1916).

Правда, расчистка открыла многія, главнымъ образомъ, колористическія качества иконы. Но вѣдь иной и „темной“ иконой можно не меньше восхищаться, чѣмъ свѣтлой. Вѣдь нельзя закрывать глаза на тотъ фактъ, что слишкомъ усердная очистка отъ записей и олифы повредила фактурную сторону нѣкоторыхъ иконъ. Соскребли не только копоть и пыль, но и верхніе слои красокъ, лишивъ ихъ особой полноты и интенсивности. Съ другой стороны, можно было физически открыть „яркость красокъ“ и совсѣмъ *не увидѣть* въ нихъ „необычайной красоты“. Надо къ тому имѣть разумѣніе, подготовку и расположеніе. Насъ научили цѣнить „изумительную архитектурность“, „сіяніе необычайно живыхъ красокъ“ и ихъ „несравненную радость“—во всякомъ случаѣ не „интеллигенты“ и передвижники, изо всѣхъ силъ ненавидѣвшіе всѣ эти „глупости“ и „пустяки“. Да и едва ли вообще, „образованный человѣкъ“ пойметъ когда либо по настоящему „красоту“ древней иконописи...

Наша древняя живопись блестяще, до конца опрокидываетъ глубоко ложное представленіе „интеллигентныхъ“ людей, что русскому человѣку совершенно чужда и несвойственна „красота“ и „радость“ отъ мастерства „матеріальнаго“ искусства. Новгородская культура, достигшая высокой ступени развитія по всѣмъ направленіямъ: живописи, зодчества, ваянія, книжнаго, прикладного искусства ставитъ разрѣшеніе вопроса о духѣ русской художественной культуры вообще въ совершенно иную плоскость и требуетъ коренной переоцѣнки многихъ окончательныхъ выводовъ и заключеній *)... Возвратимся къ прерванной нити.

На почвѣ влеченія къ примитивизму и композитивно-колористическимъ задачамъ были оцѣнены и поняты не только иконы. Предметы народнаго творчества, поражающіе нерѣдко своей лаконичностью примитивной формы, особой живостью образа и стройки, заняли въ идеологіи молодыхъ художниковъ опредѣленное мѣсто. Народный лубокъ, подносы и вывѣски увлекаютъ ихъ крѣпкой расцвѣткой, композитивной выдумкой, плотностью цвѣта, остроуміемъ и мѣткостью народнаго творчества. Иные лубки, изображающіе современныя грозныя событія, сдѣланы съ большимъ подъемомъ и *чувствомъ войны*, что совершенно отсутствуетъ въ картинахъ и рисункахъ прославленныхъ баталистовъ. Военные протокольные рисунки Лансере, Добужинскаго и многихъ другихъ плохи не только своимъ „мастерствомъ“. Въ нихъ нѣтъ и намека на то, что въ лучшихъ лубкахъ бьетъ такой сильной струей **).

Иконы, народныя картинки и вывѣски вдохновляютъ молодыхъ художниковъ живописно-художественными качествами. Они цѣнятъ ихъ цвѣтъ, лаконичность и своеобразную мудрость постройки, фактуру и пр. Кто же научилъ насъ интересоваться

---

*) Подходъ князя Е. Н. Трубецкого съ чисто смысловой, мистической стороны къ русской иконѣ имѣетъ свою цѣну. Но только надо замѣтить, что исканіе въ иконѣ прежде всего психологизма, аллегоріи и символизма врядъ ли приведетъ къ настоящему и глубокому пониманію ея сущности. Вѣдь многія древнія иконы первоклассной работы лишены смыслового разсказа. Что можетъ быть проще фигурныхъ изображеній святыхъ, „Умиленія“ и пр. Съ другой стороны, икона бываетъ насыщена символикой и хитроумной аллегоричностью, но это только умаляетъ ея достоинство (поздне-московскія иконы съ отраженіемъ духа нѣмецкихъ кунштъ, иллюстрированныхъ библій, богословскихъ трактатовъ и пр.). И вообще въ художественномъ произведеніи кажущаяся глубина маскируетъ часто ничтожество.

**) См. В. Денисовъ. Война и лубокъ. Пгрд. 1916.

этими „праздными“ вопросами, кто далъ намъ импульсы, откуда идетъ живая атмосфера искусства? На этотъ вопросъ есть только одинъ отвѣтъ: французы, ихъ замѣчательные живописцы, Парижъ, его духъ и лучшія традиціи, продолжающіяся храниться въ современномъ центрѣ искусства. Вдохновенная работа и достиженія французскихъ художниковъ посѣяли у насъ, правда, на почвѣ, усѣянной терніемъ и плевелами, первыя зерна, выросшія въ новое пониманіе живописно-колористическихъ задачъ, въ томъ числѣ и задачъ, надъ разрѣшеніемъ которыхъ съ особымъ подъемомъ и сознательностью работали наши знаменитые иконники. *Главный моментъ нашего сближенія съ ними произошелъ на почвѣ художественнаго отношенія къ картинѣ съ одной стороны, къ иконѣ—съ другой.*

* *

Природа, фигура человѣка для новаго художника имѣла и имѣетъ значеніе самостоятельности постольку, поскольку она даетъ *матерьялъ* для композитивныхъ, колористическихъ, живописныхъ построеній прежде всего. Для него важны не формы природы, существующія сами по себѣ, а формы, которыя онъ беретъ изъ натуры и фигуры человѣка сообразно своимъ живописно - художественнымъ заданіямъ. При чемъ, передача психологическихъ, юридическихъ, повѣствовательныхъ, эротическихъ, индивидуалистическихъ и прочихъ „тонкостей“ считается заданіемъ не интереснымъ и мало художественнымъ. Картина имѣетъ всѣ права обращаться къ зрителю непосредственно, на собственномъ языкѣ, богатства котораго неизмѣримы. Выхваченные изъ жизни „типы“ того или другого слоя нашего общества, ради которыхъ часто и создавалась только картина, наполнявшіе ее своимъ содержаніемъ, служившіе центромъ вниманія зрителей и вдохновеніемъ художниковъ,— потеряли всякую прелесть и притягательную силу. Моменты созданія картины окрашены теперь другими чувствами и побужденіями. Художникъ отмежевывается отъ литературныхъ пріемовъ. Онъ начинаетъ понимать цѣну своего призванія, природу и назначеніе своего великаго искусства. Главные элементы послѣдняго, забытые и пренебреженные въ эпоху специфическаго пониманія живописи, пріобрѣли главный смыслъ и основной интересъ. Молодые художники видятъ теперь, что можно передать свой *образъ* сопоставленіемъ формъ, фактурныхъ возможностей, избѣгая назойливо-пошлой предметности

или психологически-повѣствовательнаго разсказа. Затемняя „смыслъ“ картины, скрывая все то, что можетъ повести зрителя по длинной тропѣ литературно-словеснаго повѣствованія, они стремятся „ударить“ зрителя общимъ эффектомъ живописнаго смысла *).

Современный настоящій художникъ подаетъ руку древнерусскому художнику вопреки всякимъ историческимъ справкамъ и наставленіямъ. Вѣдь не рѣдкость, что старый иконникъ выражалъ свой *образъ* сопоставленіемъ формъ, различныхъ матеріаловъ: краски, жемчуга, драгоцѣнныхъ камней, золота, серебряной басмы; упирая на живописный смыслъ иконы, онъ забывалъ или, вѣрнѣй, инстинктивно подчинялъ церковную схему, религіозный разсказъ высшимъ требованіямъ художественнаго творчества. Содержаніе сознанія стараго и новаго художника—разное, совершенно не схожее, но направленіе ихъ общее; аналогичныя цѣли, стремленія быть живописцемъ прежде всего, пользоваться методомъ живописной пластики—вотъ что сблизило современнаго художника и древняго иконописца, вотъ гдѣ настоящій ключъ отвѣта на вопросъ: почему подошли мы къ русской иконѣ, поняли и наконецъ оцѣнили ея замѣчательныя, глубоко волнующія качества.

* *

Разумѣется, на открытіе русской иконы вліяли многіе факты болѣе узкаго значенія. Впрочемъ, значеніе ихъ не слѣдуетъ преувеличивать. Законъ 1905 г. о свободѣ вѣроисповѣданія далъ возможность старообрядцамъ открыть свои запечатанные ранѣе храмы, свободно собирать старыя иконы и создавать изъ нихъ своеобразные музеи. Правда, старообрядцы свою любовь направили главнымъ образомъ на произведенія строгановской школы за ихъ „мѣрность“, „узорочье“ и ювелирность работы. Но имъ приходилось помѣщать въ свои храмы и болѣе цѣнныя въ отношеніи живописи старыя новгородскія, псковскія и византійскія иконы.

Собирательство художниковъ, иконографовъ—ученыхъ, любителей старины имѣло также значеніе. Особенно надо отмѣ-

---

*) Разумѣется, „общій эффектъ“ бываетъ часто *орнаментальнаго* свойства, картина превращается порой въ затѣйливый *коврикъ*, „расшитый“ „интуитивными“ красками и формами. Между картиной и живописнымъ проектомъ для предмета индустріи лежитъ огромная пропасть. Этого не надо забывать при оцѣнкѣ современныхъ художественныхъ произведеній...

тить собирательство И. С. Остроухова. Будучи членомъ Археологическаго О-ва, онъ давно принималъ участіе въ его работахъ. Остроухову мы обязаны тѣмъ обстоятельствомъ, что съ иконы „Св. Троица“ А. Рублёва въ 1904 г. снята была риза, закрѣплены отваливавшіеся куски древняго левкаса, смыта ужасная палеховская запись, произведена реставрація и сдѣланы фотографическіе снимки. Также не безъ его вліянія осуществились весьма важныя реформы въ иконномъ отдѣлѣ Музея Александра III въ Петроградѣ, куда нынѣ вошло собраніе Н. П. Лихачева. (Теперь наступило время изслѣдовать многія замѣчательныя иконы этого собранія, какъ византійскаго, итало-греческаго, такъ и русскаго происхожденія *совершенно въ иномъ духѣ*, чѣмъ это дѣлалъ до настоящаго времени самъ бывшій владѣлецъ собранія).

Начавъ собирать съ конца 1909 г., И. С. Остроуховъ одинъ изъ первыхъ обратилъ вниманіе на художественную сторону древне-русской иконы. Онъ смѣло примѣнилъ расчистку отъ потемнѣвшей олифы и записей и выявилъ подлинную работу нашихъ древнихъ мастеровъ.

Здѣсь нельзя умолчать о кропотливой работѣ расчистки иконъ современными иконописцами: братьями Г. и М. І. Чириковыми, Е. И. Брягинымъ, семьей Тюлиныхъ, П. И. Юкинымъ, и др. Этимъ людямъ мы безусловно многимъ обязаны въ дѣлѣ открытія и сохраненія нашихъ древнихъ иконъ. Необходимый опытъ и знанія они пріобрѣли отъ своихъ отцовъ и дѣдовъ, вынесшихъ изъ глубины вѣковъ древнія преданія. Сохранить настоящее произведеніе древняго художника для русскаго искусства куда важнѣе, чѣмъ написать сомнительную икону въ современномъ стилѣ либо сдѣлать сомнительную „картину“ подъ древнюю икону *).

---

*) Въ древности мы тоже встрѣчаемъ расчистку потемнѣвшихъ иконъ. Такъ, иконописный подлинникъ конца XVII в. говоритъ: „приготовленнымъ на то ножичкомъ тщательно съ иконы олифа оскабливать, снимать въ равность, чтобы не пѣговато—единако на всей иконѣ было, и не единою, но и многажды ножемъ употреблять—очищать и исподволь щелокомъ излегка или мыльцемъ потирать, чтобы мягче ножемъ олифа оскабливать, и знать бы мѣру—*безъ лишняго снимать*. (Симони. Къ исторіи обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжномъ и иконномъ строеніи. С-ПБ. 1906, ст. 200. Курсивъ мой. А. Г.). Въ этомъ въ сущности заключается и современная расчистка иконъ. Очень интересно, что древній подлинникъ подчеркиваетъ, говоря: „безъ лишняго снимать“. Къ сожалѣнію, теперь это важное обстоятельство не всегда принимается во вниманіе.

Могутъ замѣтить, что перечисленныхъ фактовъ достаточно, чтобы ими объяснить открытіе древне-русской иконописи. Но вѣдь всякое открытіе имѣетъ двоякую сторону. Открытіе, какъ находка и открытіе, какъ оцѣнка имѣютъ разную подоснову. Вѣдь въ 1882 г. пріоткрылъ Фартусовъ поразительной силы и искусства знаменитые фрагменты фресокъ на паперти Благовѣщенскаго собора. Но согласно наставленіямъ „компетентныхъ" членовъ комиссіи ихъ замазалъ плохой иконописецъ. Открытіе еще не влечетъ за собой непремѣнно *пониманіе* и *оцѣнку*. Не слѣдуетъ забывать, что огромнѣйшія цѣнности византійской и древне-русской живописи требовали для своего настоящаго пониманія соотвѣтственныхъ принциповъ оцѣнки искусства. Эти принципы—результатъ работы нѣсколькихъ поколѣній художниковъ великаго французскаго искусства. Равноцѣнное древнимъ культурамъ, оно было главнымъ и первымъ лицомъ въ сферѣ открытія и пониманія русской иконы.

Благовѣщеніе. Фрагментъ фрески XIV в. въ Мистрѣ. (G. Millet. Les monuments byzantins de Mistre. Paris. 1910).

105

XV.

Русскіе молодые историки и французскіе изслѣдователи.

Весьма любопытно и доказательно то обстоятельство, что наши современные историки, заговорившіе о древне-русскомъ искусствѣ языкомъ хвалы и удивленія, съ одной стороны, находились и находятся въ сферѣ вліянія французской живописи, а главное, французскихъ изслѣдователей, обязанныхъ своими новыми идеями и художественнымъ воспитаніемъ своимъ новымъ художникамъ. Все строится въ связную цѣпь взаимоотношеній и взаимопричинъ. Историку, признавшему большое значеніе новаго французскаго искусства, признавшему и понявшему даже Гогена, легче подойти и понять языкъ древне-русскаго мастера. Путь хотя бы отъ Гогена къ Рублеву, Діонисіямъ, великимъ безыменнымъ художникамъ — короче, яснѣе, возможнѣй, чѣмъ путь отъ Кнауса, Вотье, передвижниковъ...

* *

Историческая зависимость древне-русскаго искусства отъ византійскаго была опредѣляющей вѣхой и въ выборѣ метода, съ которымъ подходили историки къ нашей иконѣ. То или другое отношеніе ихъ къ византійскому искусству отражалось и на ихъ изслѣдованіи иконописи. Особенно важное значеніе для нея имѣла эпоха византійскаго искусства XIII—XIV вв. Какъ же оцѣнивали ее наши старые историки? Буслаевъ, Кондаковъ, Покровскій, Лихачевъ базировали свое отношеніе къ ней на томъ представленіи, что въ византійскомъ искусствѣ „въ концѣ XIII в. наступаетъ паденіе, по слову Кондакова, ведущее къ окончательному *разложенію* художественныхъ формъ въ теченіе XIII—XIV столѣтій". (Н. Кондаковъ. Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей. Одесса, 1876 г., ст. 134. Курсивъ мой. А. Г. *).

*) Что авторъ разумѣетъ здѣсь не только паденіе миніатюры, но искусства вообще, говоритъ оглавленіе, гдѣ сказано: „V. Заключительный періодъ или *паденіе византійскаго искусства* и миніатюры: съ начала XIII в. до паденія Имперіи".

Въ другомъ мѣстѣ тотъ же русскій ученый даетъ болѣе конкретное освѣщеніе кардинальнаго вопроса. „Этотъ краткій очеркъ внутренняго состоянія Византіи, говоритъ Кондаковъ, въ эпоху ея *разложенія съ 1204 по 1453 г.* самъ по себѣ даетъ указаніе того, чего можно ожидать отъ художественной жизни Имперіи. Искусство, предоставленное теперь самому себѣ послѣ того, какъ оно обильно эксплуатировалось въ своихъ задачахъ и формахъ въ XI и XII вв. внѣшнею властью, по тому самому падало безвозвратно. Въ этомъ организмѣ, видимо, лишенномъ жизни, уже издавна не было собственнаго питанія и его существованіе обусловливалось внѣшними мѣрами. Поэтому въ собственномъ смыслѣ въ эту эпоху искусство уже не существуетъ, его историческая роль сыграна и переходитъ въ руки другихъ болѣе живыхъ силъ Запада. Какъ самая исторія политическая и бытовая представляетъ за это время поразительную лѣтопись бѣдствій, безправія и развращенности, такъ и исторія искусства считаетъ только тѣ ступени глубочайшаго *паденія*, которыми приближалось оно къ послѣднему своему *разложенію*.“ (Курсивъ мой. А. Г., op. cit., ст. 262—263).

Исторія искусства слѣдуетъ по своимъ законамъ развитія. Приведенныя горячія слова блестяще рушатъ обычай ученыхъ строить систему развитія искусства, указывать его вершины и низы по аналогіи съ исторіей общей культуры народа. Мы уже видѣли обратный примѣръ того, какъ „живыя силы“ могущественнаго государства, во главѣ котораго стала все возраставшая въ церковно-государственномъ отношеніи Москва, находились въ противорѣчіи съ падавшимъ искусствомъ, о которомъ трудно сказать, когда оно начнется возрождаться...

* *

Сужденіе Кондакова, продолжавшаго развивать положенія Буслаева въ оцѣнкѣ византійскаго искусства, имѣло огромнѣйшее значеніе въ оцѣнкѣ нашего древняго искусства вообще. Въ продолженіе чуть не полувѣка мысль русскаго изслѣдователя цѣпенѣла въ тискахъ разъ навсегда принятой догмы. Цитированный трудъ Н. П. Кондакова былъ написанъ 40 лѣтъ тому назадъ. Измѣнилъ ли онъ свое основное воззрѣніе на эпоху XIII — XIV вв. византійскаго искусства? Нѣтъ. До нашихъ дней основная оцѣнка его остается нетронутой. „Исторія византійскаго искусства...“ была капитально переработана и издана въ 1891 г. въ Парижѣ на французскомъ языкѣ съ предисловіемъ проф. лейпцигскаго университета М. А. Шприн-

гера. Въ IX главѣ, озаглавленной „Le Décadance de l'Art byzantin", Кондаковъ упорно почти повторяетъ свои основныя сужденія: „*La décadance*, говоритъ онъ, de la civilisation et de l'art byzantin commença dès le XII-e siècle pour se transformer en une véritable catastrophe lors de la prise de Constantinople par le Croisée (1204—1251)..." Слѣдуетъ описаніе бѣдствій имперіи. (Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures par N. Kondakoff. Paris, 1891, II, 166. Курсивъ мой). И дальше: „Cette courte esquisse de la situation interieure de Byzance, à l'époque de sa décomposition (1204—1453) nous laisse deviner ce que pouvait produire le mouvement artistique pendant cette periode". (ibid., 169).

Нашъ ученый археологъ-историкъ сравнительно недавно подтвердилъ свое неизмѣнное воззрѣніе на XIII — XIV вв. византійскаго искусства въ такихъ выраженіяхъ... „Насколько исторія византійскаго искусства въ предѣлахъ главнѣйшихъ періодовъ: юстиніановскаго, вторичнаго процвѣтанія при македонской династіи и Комненахъ, отчасти даже *эпохи упадка въ XIII и XIV столѣтіяхъ* представляетъ научную постановку, настолько археологія позднѣйшаго греческаго искусства и другихъ вѣтвей византійскаго..., отчасти грузинскаго лишена этой постановки и остановилась въ положеніи предметовъ мѣстнаго интереса". (Н. П. Кондаковъ. Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ. С.-ПБ. 1902, ст. 13. Курсивъ мой. А. Г.) И наконецъ, буквально въ наши дни русскій ученый не хочетъ пересмотрѣть свои сужденія, сложившіяся 40 л. назадъ. Говоря о поздне-византійскомъ искусствѣ (XIII—XIV вв.) въ новомъ изданіи „Иконографіи Богоматери" (Пгрд. 1915 г.), Кондаковъ отсылаетъ читателя къ „Исторіи византійскаго искусства", изданной въ 1876 г., въ ремаркѣ: „См. характеристику поздне-византійскаго искусства по миніатюрамъ, ст.: 108, 112, 131, 134—146". Объ этой эпохѣ онъ вообще замѣчаетъ: „Это время декоративнаго использованія, а затѣмъ и *вырожденія* древне-византійскаго стиля, на мѣсто котораго, такъ и не явилось новой исторіи". (Op. cit., ст. 12. Курсивъ мой. А. Г.).

Подобная оцѣнка извѣстнаго періода византійскаго искусства нашими главными историками имѣла роковое значеніе и для оцѣнки всей древне-русской живописи *). Плохіе византій-

---

*) Здѣсь такъ умѣстно привести сужденіе Кондакова о ѳерапонтовскихъ фрескахъ, высказанное имъ со всей опредѣленностью въ наши годы и дни.

скіе образцы, попадая въ Россію, порождали еще болѣе отрицательныя явленія. Что могли создать русскіе мастера, вскормившіеся на почвѣ *разложенія* и упадка? Такому глубоко ошибочному взгляду молодые русскіе историки противопоставили въ основѣ другое сужденіе, первоисточникъ котораго исходитъ изъ той же французской культуры искусства.

* *

Піонеромъ въ дѣлѣ реабилитаціи византійскихъ мастеровъ XIII—XIV вв. былъ замѣчательный французскій изслѣдователь конца прошлаго и начала настоящаго столѣтія. Онъ первый намѣтилъ совершенно новый подходъ къ искусству эпохи послѣдней династіи Палеологовъ. Это былъ знаменитый Миллэ. Отправившись въ Мистру въ Пелопоннесъ, осмотрѣвъ церкви ея, онъ былъ пораженъ необычайнымъ зрѣлищемъ фресокъ, написанныхъ въ первой половинѣ XIV в. Пріемы мастеровъ этихъ фресокъ онъ назвалъ *импрессіонистическими*, красочно-декоративными. Онъ видѣлъ у нихъ сознательное примѣненіе закона дополнительныхъ цвѣтовъ, закона оптической смѣси, по которому смѣлыя сочетанія красокъ, положенныхъ рядомъ, производятъ должное впечатлѣніе на извѣстномъ разстояніи. Все это Миллэ отмѣтилъ у нихъ, какъ результатъ завоеваній *новыхъ художниковъ* въ отличіе отъ мастеровъ предыдущихъ эпохъ.

Изслѣдованія Миллэ были новой освѣжающей струей, принесшей дыханіе и жизнь въ мертворожденный, исключительно иконографическій методъ изслѣдованія. Миллэ породилъ цѣлую школу историковъ, совершенно по другому оцѣнившихъ памятники византійскаго искусства за XIV в. Въ 1910 г. вышелъ капитальный трудъ: „Manuel d'art byzantin par Charles Diehl“. Въ 1911 г. появилась не менѣе капитальная работа англійскаго изслѣдователя: О. М. Дальтона: „Byzantine art and archeology“.

Въ своей брошюрѣ: „Отзывъ о сочиненіи В. Т. Георгіевскаго: Фрески Ѳерапонтова монастыря“ (П-градъ, 1915, ст. 53), онъ утверждаетъ: „Чтобы ни говорилъ авторъ затѣмъ о художественномъ достоинствѣ Ѳерапонтовскихъ фресокъ, эти достоинства относятся исключительно къ тому оригиналу, съ котораго эти фрески являются *грубымъ иконописнымъ шаблономъ* и который, къ сожалѣнію, намъ остается неизвѣстнымъ. Фрески Ѳерапонтова монастыря произведеніе *ремесленнаго мастерства* и на этомъ основаніи всѣ попытки автора указать какія либо черты самостоятельности явно неудачны“ (см. воспроизв. на ст.: 140, 141 и 228. (Курсивъ мой. А. Г.).

Часто ссылаясь на авторитетъ Миллэ и цитируя его труды, они приходятъ къ интереснымъ выводамъ и заключеніямъ.

Такъ, въ предисловіи упомянутой книги Диль говоритъ: „Наконецъ, въ XIV и XV вв. византійское искусство въ моментъ своего высшаго развитія оказалось способнымъ къ своему преобразованію и какъ бы готовымъ къ своему обновленію. Византійское искусство не есть, какъ часто принято думать, искусство мертворожденное, которое послѣ эфемернаго блеска пережило себя въ медленномъ, безплодномъ упадкѣ; это искусство *живое*, развитіе котораго слѣдуетъ логической, непрерывной, прогрессирующей кривой. Его эволюцію и послѣдовательныя превращенія надлежитъ изучать, какъ всякій живой организмъ". По его убѣжденію, при послѣдней династіи Палеологовъ существовалъ расцвѣтъ византійскаго искусства. „Въ началѣ XIV в., утверждаетъ онъ, въ традиціонной и консервативной школѣ, которая осуществилась въ произведеніяхъ, не лишенныхъ красоты, зарождается новая школа одновременно реалистическая и декоративная, характеризующаяся *живописнымъ* (pittoresque) *стилемъ и колоритомъ, почти импрессіонистическимъ* (op. cit., ст. 73. Курсивъ мой. А. Г.). Фрески Мистры, представлявшіяся нашимъ археологамъ-историкамъ упадочными, Диль оцѣниваетъ совершенно иначе. Онъ находитъ въ нихъ *рѣдкое чувство декоративности, несравненное сіяніе свѣта, исканіе живописнаго, экспрессіи и движенія*, которыя достигаютъ истиннаго изящества наивной граціи и мужественной красоты (ст. 247).

Характеризуя фрески Периблеты, Диль говоритъ:... „въ сценахъ Дѣвы Маріи можно отмѣтить тѣ же качества изящества, элегантности, движенія, жизни; ихъ создалъ талантъ болѣе индивидуальный и деликатный". „Легенда Мадонны совсѣмъ по особому увлекла этихъ чувствительныхъ художниковъ, говоритъ Диль словами Миллэ. Они ее изобразили съ безконечно тонкимъ вкусомъ и уваженіемъ. Ихъ юная Дѣва дѣйствительно имѣетъ осанку, поступь, ловкость, тонкость, грацію и особность византійской патриціанки". И дальше: „Нѣтъ ничего болѣе живого и безыскусственнаго, какъ пастухи, бесѣдующі съ Іоакимомъ въ пустынѣ, болѣе элегантнаго, чѣмъ граціозный силуэтъ Іоакима передъ совѣтомъ старѣйшинъ, болѣе милаго, чѣмъ маленькія фигуры танцовщицъ, которыя, держась руками, оживляютъ одну изъ сценъ дѣтства Дѣвы Маріи, болѣе благородной композиціи, чѣмъ та, гдѣ Іосифъ получаетъ расцвѣтающій жезлъ" (op. cit. ст. 749—751).

Диль увидѣлъ въ знаменитыхъ мозаикахъ Кахріэ-Джами въ Константинополѣ, въ росписяхъ цц. Мистры и старой Сербіи нѣчто такое, что нашимъ историкамъ казалось вершиной разложенія и упадка. О мастерахъ XIV в. Диль говоритъ вдохновенно, съ огромнымъ подъемомъ и любовью: „Новое искусство вдохновляетъ ихъ, искусство живое, искреннее, полное движенія, экспрессіи и живописности, искусство, увлеченное правдивымъ наблюденіемъ реальности. Чувствуется, что художники этого времени *не дремлютъ въ традиціонной неподвижности, но учатся смотрѣть на природу и жизнь.* Они любятъ индивидуальные типы, иногда даже народные и грубые. Они вносятъ въ свои произведенія наивность и неожиданную свѣжесть, которая не исключаетъ, впрочемъ, элегантности, изящества искусства композиціи, умѣнья подняться до удивительнаго стиля. Къ рѣдкому навыку чувствовать декоративность они присоединяютъ чувство и знаніе *несравненнаго цвѣта: ихъ колоритъ—веселый, свѣтлый, сіяющій, плотный и мягкій въ одно и то же время—часто имѣетъ чудесную прелесть* (charme). Въ этихъ работахъ умныхъ (savants), сознательныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ наивныхъ византійское искусство пробудилось для своего послѣдняго (suprême) возрожденія, которое отъ начала XIV в. и до самаго XVI в. создало длинный рядъ высшихъ (suprêmes) произведеній. Въ тотъ самый моментъ, когда, казалось, это искусство совершенно исчерпало себя, оно еще разъ обнаружило жизненность, способность обновиться, и нѣкоторыя изъ созданій того времени могутъ быть безъ преувеличенія сравнены съ лучшими произведеніями итальянскихъ примитивовъ. Неизвѣстный художникъ Мистры, какъ справедливо замѣчаетъ (Миллэ, II, 961), достигаетъ выразительной силы Джотто. И тотъ могучій всходъ (poussée vigoureuse), зацвѣтшій на развалинахъ, явился, какъ третій золотой вѣкъ византійскаго искусства“ (op. cit., ст. 694. Курсивъ мой. А. Г.).

Англійскій изслѣдователь Дальтонъ также беретъ въ путеводители критерій Миллэ, часто ссылаясь на его новыя сужденія. При описаніи фресокъ Мистры Дальтонъ говоритъ: „Миллэ находитъ въ Мистрѣ работу трехъ школъ. 1) Въ Метрополіи—школа тонкихъ рисовальщиковъ, слѣдующихъ старымъ традиціямъ, вѣрнѣе условнымъ пріемамъ, но передающихъ выразительно и тонко человѣческую фигуру. 2) Школа, которую можно назвать импрессіонистической; она слѣдуетъ

новымъ стремленіямъ къ живописности. Художники этой школы увеличиваютъ число фигуръ, изобрѣтаютъ новыя декоративныя детали и создаютъ условную архитектуру для оживленія задняго плана (фона). Фигуры задуманы мощно и моделированы сильно и выразительно. Это—уже не условные неопредѣленные типы священныхъ изображеній, а другими словами, схемы; всѣ онѣ отмѣчены ясно выраженной *индивидуальностью.* Фрески этой школы можно видѣть въ Брантохейѣ такъ же, какъ и въ Метрополіи. 3) Работы третьей школы, яснѣе всего выраженныя въ Периблетѣ, отличаются также и изяществомъ, граціей, какъ будто художники въ душѣ миніатюристы и только случайно стали церковными декораторами. У нихъ есть пониманіе *античнаго искусства*; многія фигуры отличаются женственной, нѣжной прелестью (charme). Въ Пантанассѣ (1430)—декораторы—*богатые колористы,* владѣющіе твердой линіей. Ихъ привлекаетъ *живописность и патетизмъ выраженія.* Въ нихъ нѣтъ ничего общаго съ аскетизмомъ и неподвижностью старыхъ мастеровъ византійскаго искусства." (О. М. Дальтонъ. Byzantine art and archeology. Oxford. 1911., ст. 293. Курсивъ мой. А. Г.).

* *

Эти длинныя интересныя цитаты я привелъ съ тремя цѣлями: 1) Показать, что перемѣна отношенія Миллэ, Диля и Дальтона къ византійскому искусству XIV в. была вызвана перемѣной критерія. Они въ другомъ свѣтѣ увидѣли фрески Мистры, мозаики ц. Кахріэ-Джами и др. потому, что подошли къ нимъ съ чисто художественной стороны. Отсюда вытекаетъ необходимость существованія опредѣленнаго критерія, комплекса *художественныхъ* понятій, съ точки зрѣнія которыхъ надо судить объ искусствѣ. Чѣмъ чище и выше самыя понятія, чѣмъ строже критерій, тѣмъ будетъ вѣрнѣй и глубже оцѣнка. Передвижники подходили къ иконѣ и искусству съ запасомъ понятій ультранатуралистическихъ, публицистическихъ и нехудожественныхъ; Буслаевъ, Кондаковъ, Лихачевъ, Віоле-ле-Дюкъ—иконографическихъ; Миллэ, Дальтонъ и Диль—*живописно-художественныхъ.* Результаты во всѣхъ случаяхъ—разные, Что для однихъ вершина, глубина, очарованіе, совершенство, для другихъ упадокъ и разложеніе...

2) Главные новые элементы критерія Миллэ явились результатомъ завоеваній французскаго импрессіонизма, понимая это

теченіе въ самыхъ широкихъ размѣрахъ: отъ Мане черезъ Моне, Дега, Гогена и до Сезанна включительно. Импрессіонистическіе движеніе опредѣлилось въ 1871 г. (во время первой выставки импрессіонистовъ); неимпрессіонистическое въ 1886 г.;— понтавенской школы (Гогенъ) въ 90-хъ гг.; теченіе Сезанна въ 900-хъ гг., то теченіе, которое развивается на нашихъ глазахъ, принимая разныя формы и направленія. Результаты всего движенія импрессіонизма были огромны. Замѣчательная книга П. Синьяка: „Отъ Эж. Делакруа къ неоимпрессіонизму", гдѣ съ такимъ подъемомъ и энтузіазмомъ говорится о живописи романтика красокъ, Делакруа, о дополнительныхъ цвѣтахъ, о ихъ свойствѣ, блескѣ, свѣтѣ, о художественной композиціи. Книга вышла впервые въ Парижѣ въ 1910 г. На склонѣ лѣтъ художникъ завершилъ словомъ то, надъ чѣмъ онъ работалъ кистью такъ долго, упорно и вдохновенно.

3) Изслѣдованія Миллэ совершили переворотъ въ исторической наукѣ не только на Западѣ *). У насъ молодые историки Н. Щекотовъ, П. Муратовъ, А. Анисимовъ и др., оставивъ мало художественные принципы оцѣнки византійскаго искусства, пошли вслѣдъ за Миллэ, Дилемъ и Дальтономъ. Изслѣдуя древне-русскую иконопись, изучая ея удивительные памятники, они примѣнили *тотъ самый методъ*, съ которымъ подошелъ къ византійскому искусству Миллэ. На нашихъ глазахъ создается новое пониманіе нашего древняго искусства, строится новая система понятій, управляющихъ оцѣнкой искусства вообще.

* *

Пути, по которымъ шла французская культура искусства, вліяя на открытіе и оцѣнку русской иконы, сходятся. Французскіе художники, вліяя на своихъ новыхъ историковъ, посылали толчекъ воспитанія молодыхъ русскихъ художниковъ. Французскіе историки, перестроивъ критерій въ оцѣнкѣ византійскаго искусства, направили мысль и вниманіе молодыхъ русскихъ изслѣдователей въ сторону новой оцѣнки древне-русскаго искусства. Отдѣльныя звенья замыкаются въ неразрывную цѣпь взаимодѣйствія.

---

*) Труды Миллэ появлялись въ спеціальныхъ журналахъ и отдѣльныхъ изданіяхъ, напр.: L'art chretien d'orient du milieu du XII au milieu du XVI siècle въ Histoire de l'art A. Michel. (III, 2. Paris, 1908). Капитально разработанный текстъ къ изданію Les monuments byzantins de Mistra (таблицы начались издаваться въ 1910 г.) до сихъ поръ не появилось въ свѣтъ.

XVI.

Какъ отнестись современному русскому художнику къ живописи нашихъ древнихъ художниковъ.

Всякое открытіе влечетъ за собою моду, усиленный спросъ, соревнованіе антикварно-эстетскаго свойства. Икона не избѣжала общей участи. Чтобы теперь отыскать хорошую древнюю икону, надо приложить много хлопотъ и энергіи, надо затратить большіе капиталы. Иконы стали собирать люди, мало интересующіеся искусствомъ вообще, а тѣмъ болѣе живописью. Снобизмъ и антикварная страсть явились главнымъ побужденіемъ къ коллекціонированію, а не любовь и пониманіе. Я бы не заговорилъ объ этомъ эстетствѣ,—мало ли кто чѣмъ не увлекается— если бы оно не было однимъ изъ видныхъ явленій нашей печальной художественной дѣйствительности, если бы имъ не былъ окрашенъ подходъ къ иконѣ многихъ русскихъ художниковъ. Особенно это надо сказать о петроградцахъ.

Къ иконописи подошли точно также, какъ и къ портрету XVIII в. Не со стороны его живописныхъ качествъ,—а со стороны „скурильности", исторической бутафоріи и внѣшности. Плѣнила „поэзія", „старина", „пріятность" налета временъ, очаровала „затѣйливость" кринолиновъ, фижмъ, завитушекъ, роброновъ. Страсть къ собиранію родила жажду любоваться вещью сверху, эстетски-поверхностно, а не изнутри. Оцѣнили не главные моменты живописнаго строительства, а вещь: старую, запыленную, „настраивающую", вызывающую особый ладъ чувствованій. Улыбки, намеки, „страстныя" таліи, кружева, мишура увлекла и сбила съ толку не мало художниковъ...

Въ связи съ открытіемъ иконописи появилось въ нѣкоторыхъ петроградскихъ кругахъ пренебрежительно-отрицательное отношеніе къ лучшей западной живописи на почвѣ неонаціонализма *). Непониманіе одного явленія неизбѣжно влечетъ за собой непониманіе другого. Люди, специфически оцѣнившіе икону, знакомые съ лучшимъ французскимъ искусствомъ боль-

---

*) Въ Москвѣ оно стало въ послѣднее время тоже пріобрѣтать своихъ адептовъ.

ше по наслышкѣ, по нѣмецкимъ журналамъ и книгамъ, по одинокимъ или немногимъ образцамъ, стали утверждать, что не было другого искусства, кромѣ византійскаго за послѣднія 300 лѣтъ, что единственный выходъ русской живописной мысли можно проложить только черезъ икону... Націоналистическія тенденціи никогда не были полезны живому и подлинному искусству, тѣмъ болѣе въ наше время, когда оно переживаетъ столь трудные дни разрухи и нестроенія.

И что примѣчательно! Какъ во время увлеченія (оно еще совсѣмъ не прошло) восемнадцатымъ вѣкомъ петроградскіе особенно художники стояли весьма далеко отъ сущности живописи и весьма близко... къ нѣмецкимъ графическимъ формамъ, такъ и теперь съ увлеченіемъ иконой они не приблизились къ ней (сущности живописи) ни на іоту. Со стариннаго портрета вниманіе перешло на икону. Модники и модницы XVIII в. уступили мѣсто патриціанкамъ и патриціямъ „ромейской"... эпохи. Запахъ духовъ „тонкихъ и острыхъ" смѣшался съ запахомъ воска и ладана. Любовь къ шитому золотомъ кафтану, кринолинамъ и пр. пала на ризу, гиматій, маѳорій, корзно.

Естественно, какъ старинный портретъ не научилъ никого и ничему, такъ и богатства иконописи лежатъ и, кажется, бутъ лежать еще долго нетронутыми. Желая передать всѣхъ увлекающій „стиль", „курьезность", „скурильность", стали *поддѣлывать* свои картины, а не *создавать ихъ*. Имитація, ловкое жалкое пастиччіо получило названіе картины, художественнаго произведенія. Мало того. Музеи стали пріобрѣтать эти поддѣлки, указавъ тѣмъ самымъ на законность явленія. Конкретные факты яснѣе намъ скажутъ объ этомъ.

Слова одного изъ современныхъ критиковъ введутъ насъ въ сферу специфическаго пониманія качествъ поддѣлокъ: „Мнѣ сдается, пишетъ на страницахъ „Аполлона" А. Бенуа (1911, 4.), что все искусство Стеллецкаго это то же древнее, не знающее ни начала ни конца, причитаніе надъ всей нашей культурой, надъ всѣмъ, что въ насъ умираетъ и умерло. Каненковъ сооружаетъ дикіе идолы, Рерихъ мечтаетъ о недосягаемыхъ глубинахъ прошлаго (археологическаго пошиба, замѣчу отъ себя, А. Г.), а Стеллецкій—намъ европейцамъ, западникамъ и „парижанамъ"(!) читаетъ древне-церковные причёты и хочетъ заставить наши гостиныя иконами, накадить въ нихъ ладаномъ, навести на насъ дурманъ какого-то не то религіознаго, не то колдовского цѣпенѣнія. Не знаешь, какъ выбраться изъ этихъ

чаръ, какъ вырваться на свѣжій воздухъ; не знаешь опять таки потому, что цѣпенѣніе это сладко, сладки причитанія Стеллецкаго"...

Искреннее лирическое признаніе критика очень характерно для эстетовъ всѣхъ временъ и народовъ. Эстету „нельзя освободиться, по выраженію того же Бенуа, отъ баюкающихъ объятій его темнаго, таинственнаго, колдовскаго искусства (т. е. Стеллецкаго), оно какъ то укладываетъ, чертитъ вокругъ васъ волшебные круги и уже не встать, не сбросить съ себя тяжелые покровы, не дается подышать свѣжимъ воздухомъ"...

Дѣйствительно, во всемъ отношеніи критика и художниковъ его круга къ искусству вообще и къ иконѣ въ частности мало „свѣжаго воздуха"... Подходъ и методъ ихъ „творчества" совершенно не состояteленъ. *Поддѣлочное повтореніе формъ, родившихся сознаніемъ XIV—XV вв., противорѣчитъ самой первой основѣ всякаго настоящаго искусства.* Что даетъ убѣждающую силу древнему мастеру? Сила воздѣйствія живого тогда византійскаго центра искусства съ одной стороны, жизненные импульсы окружающей дѣйствительности—съ другой. Икона выявила сокровенную сущность временъ новгородской республики, она претворенными формами отразила живой духъ тогдашней эпохи, впитавъ его въ себя какими-то скрытыми ходами и средствами.

* *

Сама икона настойчиво велитъ художнику быть современнымъ, живымъ, чтобы не быть не нужнымъ и мертвымъ. Это велѣніе диктуется природой искусства съ его закономъ развитія. Если современный художникъ оцѣнилъ древнюю живопись, оцѣнилъ ея высокія качества, понялъ духъ и характеръ ея формъ,—это не значитъ, что онъ долженъ отказаться отъ духа своего времени, не значитъ, что его сознаніе, его міровоззрѣніе должно слиться съ міровоспріятіемъ стараго древняго мастера. Отнюдь нѣтъ!

Икона можетъ многому научить. Она можетъ натолкнуть по аналогіи на счастливую мысль такъ или иначе разрѣшить архитектурно-живописное заданіе. Мы можемъ на ней воспитываться, укрѣплять смѣлостью и опытомъ чувство композиціи и краски, просто наслаждаться ею, какъ высшимъ достиженіемъ искусства. *Но икона не можетъ никогда замѣнить того могучаго фактора творчества, который таится въ сознаніи.*

Сознаніе мастера новгородской эпохи раздѣлено пропастью отъ сознанія современнаго художника.

Исходя изъ этого основного, важнаго положенія, мы должны самымъ категорическимъ образомъ *осудить* попытки русскихъ художниковъ реконструировать древнее міровоззрѣніе въ мертвыхъ, поддѣлочныхъ формахъ. Эти попытки ведутъ къ затемнѣнію современнаго положенія вещей въ живописномъ искусствѣ, къ накопленію совершенно ненужныхъ „картинъ", ничтожныхъ и жалкихъ поддѣлокъ, занимающихъ драгоцѣнное мѣсто въ музеяхъ и *убивающихъ въ корнѣ подходъ массы къ истиннымъ подлинникамъ великаго древняго искусства*. Для насъ должны имѣть одну цѣну и принципіальное значеніе: образа В. Васнецова, „чарующіе, ворожающіе узоры и плетенія" Д. Стеллецкаго, „плѣнительныя" иконы Н. Гончаровой, Петрова-Водкина, „мистическія глубины и озаренія" Рериха и „фрески" А. Савинова, часто съ цѣлыми фигурами въ духѣ новыхъ нѣмецкихъ художниковъ (роспись церкви въ Натальевкѣ въ имѣніи В. А. Харитоненко) и т. д. *) Въ идеѣ — поддѣлка всюду одна и та же, разница только въ возрастѣ вѣковъ и въ характерѣ узоровъ, которымъ подражаютъ перечисленные художники. Если нѣкоторымъ критикамъ „хочется видѣть цѣлые соборы, расписанные Стеллецкимъ", то мнѣ хочется на это сказать, что такая живопись была и будетъ губительной для живого искусства, назначеніе ко-

---

*) „Мистическія озаренія и глубины" Рериха такъ глубоки, что въ нихъ ничего не видно за графическими формами, кромѣ мистико-литературной „поэзіи", рожденной геолого-археологическимъ сознаніемъ. Въ нашей древней иконописи мы открыли глубины иного порядка, мы реально познаемъ и познали иную созидающую силу. Все существо, весь сокровенный духъ русской иконы, весь живописный и красочно-композиціонный укладъ ея полярно расходится съ творчествомъ Рериха. Суть его искусства особенно полно и убѣдительно выявила художественная монографія, изданная недавно „Свободнымъ Искусствомъ" съ „небывалой роскошью". („Роскошь" въ достаточной степени безвкусная, какъ будто для разбогатѣвшихъ parvenu).

Свое подлинное и значительное лицо мы обрѣтемъ не въ „мистическихъ глубинахъ и озареніяхъ", во-первыхъ, не въ графически-рисуночныхъ формахъ, во-вторыхъ. Культура будущей нашей живописи озарится инымъ свѣтомъ... Не даромъ мы открываемъ и начинаемъ цѣнить національныя качества древней иконы, идущія изъ глубокихъ первоистоковъ народа. Такъ идеально создавалась великая культура испанской живописи, гдѣ духъ націи претворился въ національныя и общечеловѣческія формы. Возвратимся къ „воскресителямъ" прошлаго.

тораго не состоитъ въ „баюканіи, услажденіи глазъ, въ погруженіи въ дремотныя глубины“ (А. Бенуа, op. cit.).

Со всей силой я долженъ указать на полную несостоятельность такого подхода къ искусству вообще и искусству иконы въ частности, долженъ отмѣтить страшный вредъ подобныхъ идей, разрушающихъ живое современное строительство живописи. Мы должны пойти по пути освобожденія отъ „ворожащихъ“ путъ эстетизма, уяснить себѣ сущность искусства живого, чтобы выйти изъ тупика разныхъ поддѣлокъ, сбивающихъ съ толку молодыя силы страны; мы должны любить старое искусство, чтобы яснѣе увидѣть пути новаго; любуясь древней иконой, мы должны устремляться, напередъ любоваться новой картиной. Истинное призваніе настоящаго художника—быть живымъ, а не мертвымъ, схоластически-книжнымъ. Его задача—не дѣлать „ворожащія плетенія“ изъ древнихъ иконъ, старыхъ картинъ, народныхъ лубковъ и гравюръ, а *создавать новыя картины* на основѣ живописныхъ идей, глубину и вѣрность которыхъ онъ провѣряетъ на опытѣ искусства минувшихъ вѣковъ, гдѣ онъ находитъ примѣръ чистоты живописныхъ пріемовъ и принциповъ. Задача художника—великая: не баюкать чувство и мысль человѣка, а двигать и открывать для насъ новыя формы воспріятія міра.

СОДЕРЖАНІЕ.

Важнѣйшія опечатки замѣченныя въ книгѣ.

Стр.	*Строка.*	*Напечатано:*	*Слѣдуетъ:*
21	11 сн.	(1494 г.)	(1484 г.)
50	7 сн.	Ерусалимской	Іерусалимской
60	6 св.	евностей,	древностей,
60	11 св.	азмѣровъ,	размѣровъ,
77	8 сн.	„Входъ въ Ерусалимъ“	„Входъ въ Іерусалимъ“
99	11 св.	эксплоатируется.	эксплуатируется.
128	17 сн.	мутрополита“	митрополита“
141	7 сн.	нижнюю деталь,	верхнюю деталь,
156	13 сн.	Деисусъ и	Деисусъ—
166	20 сн.	„Өеодора Стратила“	„Өедора Стратилата“
171	15 св.	гдѣ	здѣсь
174	12 св.	грузо-поставленныя	грузно-поставленныя
200	7 св.	(ст. 236)	(ст. 239)
202	7 сн.	(ст. 225)	(ст. 52 и 225)
224	подпись	Б. „Взыграніе Младенца“.	Б. М. „Взыграніе Младенца“.

На 61 стр. деталь *св. великомуч. Өеодора Стратилата* воспроизведена съ репродукціи К. Ө. Некрасова.

На 63 стр. снимокъ *св. Симеона Столпника* сдѣланъ по репродукціи Новгородскаго Епархіальнаго музея. (Фот. Л. А. Мацулевича).

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

О связяхъ русской живописи съ Византiей и Западомъ. Москва. 1913. Ц. 1 р. 50 к. Съ 23 воспроизведенiями.

Вопросы живописи:

Выпускъ I. Отвѣтъ С. Глаголю, А. Луначарскому и Я. Тугенхольду („Аполлону") Москва. 1915. Ц. 15 к.

Выпускъ II. Какъ у насъ преподаютъ живопись и что подъ нею надо разумѣть. Москва. 1915. Ц. 25 к.

Выпускъ III. **Русская икона какъ искусство живописи.** (Какъ и почему подошли мы къ русской иконѣ). Книга въ 17 печатныхъ листовъ, съ 110 воспроизведенiями. Москва. 1917. Ц. 15 р.

Выпускъ IV. „Кризисъ искусства" и современная живопись. (По поводу лекцiи Н. Бердяева). Съ 1 воспроизведенiемъ. Москва. 1917. Ц. 80 к. (Чистый сборъ отъ изданiя поступаетъ въ пользу фонда Московскаго Художественнаго Ателье на помощъ художникамъ жертвамъ войны).

Выпускъ V. Готовится къ печати: книга о влiянiи нѣмецкой культуры искусства на русскихъ художниковъ. О томъ, что такое—графика, что такое—живопись. Со многими воспроизведенiями.

Выпускъ VI. Въ будущемъ сезонѣ появится новая книга о русской иконѣ: съ новымъ заглавiемъ, съ новымъ иллюстративнымъ матерiаломъ, съ болѣе широкимъ освѣщенiемъ живыхъ и важныхъ вопросовъ, затронутыхъ въ „Русской иконѣ какъ искусство живописи".

Выпускъ VII. Молодая французская живопись. Со многими репродукцiями. (Готовится къ печати).

Изданiя продаются во всѣхъ лучшихъ магазинахъ Москвы и Петрограда.

За справками обращаться: Москва, Воронцово Поле, д. 20, кв. 5. Телеф. 3-47-44.

100 р

Цѣна 15 руб.

2007041896